



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Powtórzenia i powroty : o dramaturgii Janusza Głowackiego

Author: Beata Popczyk-Szczęсна

Citation style: Popczyk-Szczęсна Beata. (2015). Powtórzenia i powroty : o dramaturgii Janusza Głowackiego. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Beata Popczyk-Szczęśna

Powtórzenia i powroty

O dramaturgii Janusza Głowackiego



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU ŚLĄSKIEGO
KATOWICE 2015

Powtórzenia i powroty

O dramaturgii Janusza Głowackiego



NR 3335

Beata Popczyk-Szczęсна

Powtórzenia i powroty

O dramaturgii Janusza Głowackiego

Redaktor serii: Studia o Kulturze
Dobrosława Wężowicz-Ziółkowska

Recenzent
Wojciech Baluch

Spis treści

Wstęp	7
Część pierwsza	
W siatce konwencji	13
Cudzołóstwo ukazane, czyli Głowackiego droga do dramatu	23
<i>Tête à tête</i>	39
Gatunki do wymiany	75
Flirt z popkulturą	99
Parodia — „powtórzenie z różnicą”	119
Część druga	
Literatura i tożsamość	137
<i>Antyгона w Nowym Jorku</i>	145
<i>Fortynbras się upił</i>	167
<i>Kopciuch i Czwarta siostra</i>	191
Zakończenie	217
Bibliografia	221
Indeks osobowy	233
Indeks utworów Janusza Głowackiego	239
Summary	241
Резюме	242

Wstęp

Twórczość Janusza Głowackiego opiera się na paradoksach. Tkwi swymi korzeniami w dziennikarskiej skłonności autora do rejestracji bieżących zjawisk życia społecznego, ale jednocześnie przekracza ramy doraźnej wypowiedzi publicystycznej. Ufundowana jest na odwzorowaniu spraw potocznych, ale zawiera również wiele błyskotliwych spostrzeżeń na temat kondycji człowieka uwikłanego w różne relacje interpersonalne *en globe*, niezależnie od obyczajowych, historycznych i politycznych okoliczności. Głowacki z jednej strony porusza tematy popularne — by nie rzec — banalne, z drugiej strony zaś nawiązuje wielowątkowy dialog z tradycją literacką. Ten człowiek pióra wyróżnia się dużą sprawnością w uprawianiu pisarskiego rzemiosła, choćby w sposobie operowania słowem, które znakomicie odtwarza prywatne i publiczne rozmowy Polaków; nie znaczy to jednak, że nie występują w twórczości Głowackiego fragmenty mielizn językowych i że nie ujawnia się tendencja do przegadywania pewnych konfliktów czy tematów. Jest to autor, któremu niegdyś dzięki perfekcyjnemu stylowi udało się zakpić z socjalistycznej nowomowy, ale to także twórca, któremu na taką kpinę pozwolono, bo wpisywała się ona w reguły funkcjonowania mało wywrotowej satyry w ramach komunistycznego porządku państwowego. Wreszcie — Głowacki to literat wprawiony w tworzeniu bardzo różnych form wypowiedzi, artystycznych i pozaartystycznych, to autor tekstów świetnie sprawdzających się na scenach teatralnych i wykorzystywanych w filmach, pisarz niezwykle świadomy reguł gatunkowych każdej z form swej twórczości. A jednocześnie to dramatopisarz, prozaik i scenarzysta filmowy, którego teksty wyróżniają się jakąś szczególną niepewnością genologiczną; nigdy nie są jednoznacznie podległe wszystkim regułom określonego gatunku.

Analogiczne sprzeczności dostrzec można również w recepcji utworów Janusza Głowackiego. Wśród opinii krytycznych na ich temat znajdują się zarówno wysokie oceny zalet formalnych i przesłania tekstów dramatopisarza, jak i głosy negujące wartość jego twórczości ze względu na banał przekazu, stereotypowość czy powierzchowność, na przykład w podejściu do kanonu literackiego, który autor często przywołuje jako przedmiot aluzji i przekształceń. Zestawienie obok siebie najczęściej powtarzających się,

wręcz obiegowych, komentarzy dotyczących twórczości tego pisarza pozwala stworzyć naprędce układ stwierdzeń kontrastowych, paradoksalnych właśnie: Głowacki to pisarz środowiskowy, którego utwory grane są na wielu scenach świata; to cynik i ironista, który koncentruje uwagę na najdrobniejszym ludzkim nieszczęściu prostaczka; to wreszcie bywalec wielu salonów, ikona emigracyjnego sukcesu, a zarazem outsider, pełen dystansu do siebie i świata.

Zasygnalizowany styl odbioru tekstów Janusza Głowackiego długo nie sprzyjał powstaniu rzetelnego opracowania tej twórczości. Autor jest bohaterem niezliczonej ilości różnych notek prasowych, wywiadów czy anegdot. Jego najlepsze teksty doczekały się kilku zaledwie omówień w artykułach naukowych, poświęconych przede wszystkim recepcji mitu antycznego, teatrowi absurdu, dwudziestowiecznym nawiązaniom literackim do antycznej tragedii i dzieł Szekspira. Powstała do tej pory tylko jedna monografia twórczości dramatycznej Janusza Głowackiego, publikacja będąca efektem konferencji naukowej towarzyszącej siódmej edycji Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych R@port w Gdyni w 2012 roku. *Dramaturgia Janusza Głowackiego — trochę teatru*, jak pisze we wstępie do tego tomu Jan Ciechowicz, „jest pierwszą książką naukową o dramaturgii autora *Polowania na karaluchy*”¹.

W kontekście wspomnianej, dość skromnej bibliografii na temat twórczości Janusza Głowackiego zasadne wydaje się podjęcie refleksji naukowej o dorobku dramatycznym autora poczytnych opowiadań, tekstów scenicznych i scenariuszy, które doczekały się wielu interpretacji teatralnych i filmowych. Głowacki jest przecież autorem rozpoznawalnym przynajmniej dzięki kilku swoim dokonaniom pisarskim. Sukces sceniczny *Antygony w Nowym Jorku*, dobrze przyjęte i cieszące się sporą popularnością w teatrach amerykańskich sztuki emigracyjne autora *Polowania na karaluchy* czy wreszcie współpraca pisarza z reżyserami filmowymi, między innymi Andrzejem Wajdą, Markiem Piwowskim czy Januszem Morgensternem, owocująca powstaniem dzieł filmowych mających już swe stałe miejsce w polskiej kinematografii — wszystkie te dokonania Głowackiego wskazują, że warto podjąć wysiłek analizy jego twórczości z uwzględnieniem wielu kontekstów kulturowych, z jakich ona wyrasta, i wielu, jakie aktualizuje. Z taką właśnie intencją poznawczą skomponowana została niniejsza książka.

Powtórzenia i powroty. O dramaturgii Janusza Głowackiego to opracowanie utworów autora *Kopciucha* w kontekście dramaturgii europejskiej XX wieku, wraz z jej licznymi powinowactwami z tradycją literacką i teatralną wcześniejszych stuleci. Kierunek refleksji i wszelkie tropy interpretacyjne podjęte w książce skoncentrowane są wokół powtórzenia jako kategorii definiującej

¹ J. Ciechowicz: *Wstęp*. W: *Dramaturgia Janusza Głowackiego — trochę teatru*. Red. J. Ciechowicz. Gdańsk 2013, s. 9.

poetykę pisarza i zarazem odnoszącej się do sposobu postrzegania świata przez Janusza Głowackiego. Tytułowe „powtórzenia” sygnalizują ulubioną strategię autora, który tworzy literaturę z literatury, a słowo „powroty” służy podkreśleniu równie często używanej techniki autoadaptacji, którą stosuje dramatopisarz wobec swoich wcześniej napisanych tekstów, rekombinując ich pierwotną treść, język i formę gatunkową.

Wybrana perspektywa oglądu twórczości Janusza Głowackiego, wynikająca z praktyki pisarskiej autora, pozwala na omówienie jego dorobku w wielu aspektach interpretacyjnych. Kategoria powtórzenia ujawnia się przecież zarówno w literaturze, jak i w wielu obszarach dyskursu humanistycznego o profilu antropologicznym i filozoficznym. O powtórzeniu w literaturze mówić można poniekąd w sensie podstawowym, odnosząc to pojęcie do prostej repetycji form, tematów, motywów i gatunków, stanowiącej czynnik dialektycznego napięcia między ciągłością a zmianą w procesie historyczno-literackim². Postrzeganie utworów jako poszczególnych aktów bądź całych serii powtórzeń stanowi punkt wyjścia szeroko zakrojonych literaturoznawczych ustaleń intertekstualnych i owocuje licznymi przykładami „określenia swoistości, funkcji oraz cech dzieła literackiego poprzez badanie jego powiązań z innymi tekstami (przede wszystkim literackimi, a pochodnie nie-literackimi), wpisanymi w dyskursywne uniwersum kultury”³. Wychodząc od ścisłego, związanego z poetyką tekstu, rozumienia zjawiska powtórzenia w literaturze, uwzględnić można kolejno znacznie szersze obszary semantyczne, w jakich figura powtórzenia pojawia się w znaczeniu konstytutywnego pojęcia, które nie tylko określa własności dzieł pisanych i nie tylko warunkuje funkcjonowanie tradycji literackiej, lecz także odnosi się do samej kondycji człowieka, interpretowanej z uwzględnieniem nieustannego ruchu przemieszczenia dokonującego się pomiędzy tym, co było, a tym, co będzie. W bogatej literaturze przedmiotu na ten temat warto podkreślić wagę rozważań Sorena Kierkegaarda i Gillesa Deleuze’a. Kierkegaard, wskazując na pozytywną rolę powtórzenia, pisał: „co powtarza się, już było (w przeciwnym razie powtórzenie jest niemożliwe) i właśnie dlatego, że było — powtórzenie staje się nowością”⁴. Deleuze wspominał z kolei o dwóch typach powtórzenia — mechanicznej kopii oraz fantazmacie, który poprzez dalekie podobieństwo do oryginału wydobywa przede wszystkim różnicę między dwoma zjawiskami, „z istoty obejmuje przemieszczenie i przebranie”⁵.

² Zob. J. Abramowska: *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*. Poznań 1995.

³ R. Nycz: *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. Markowski, R. Nycz. Kraków 2006, s. 153.

⁴ S. Kierkegaard: *Powtórzenie*. Przeł. B. Świdorski. Warszawa 1992, s. 61.

⁵ G. Deleuze: *Różnica i powtórzenie*. Przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski. Warszawa 1997, s. 390—391.

Nawiązując do tych tradycji myślowych, utrwalonych w pismach słynnych filozofów, rozważać można, w jaki sposób i w jakim stopniu tworzenie tekstów oparte na strategii jawnych i jaskrawych literackich powtórzeń staje się swoistą sceną rozpoznania — i dla autora, i (w konsekwencji) dla czytelnika, postrzegających swe istnienie w procesie konfrontacji z przeszłością jako rzeczywistością kultury. Antropologiczna wartość takiej perspektywy poznawczej rodzi się z faktu, że określony fragment przeszłości „zyskuje ważność nie ze względu na jakieś swoje szczególne wówczas znaczenie, ale dlatego, że został ponownie przeżyty w powtórzeniu”⁶.

Charakterystyczna dla twórczości Głowackiego estetyka powtórzenia omówiona została w niniejszej książce w dwóch dominujących aspektach. Pierwsza część publikacji, zatytułowana *W siatce konwencji*, prezentuje Głowackiego jako pisarza świetnie posługującego się zastanymi konwencjami dramatyczno-teatralnymi, jako użytkownika form oswojonych i dobrze rozpoznawanych przez teatralną publiczność, jako twórcę czerpiącego z wzorów literatury popularnej, a także — jako transformera własnych utworów, który modyfikuje swe mniej lub bardziej użytkowe teksty na potrzeby różnych „starych” mediów. W zakończeniu tej części książki znalazły się rozważania o parodii jako „różnicującym powtórzeniu”, ujawniającej się w tekstach Głowackiego na wielu poziomach organizacji wypowiedzi, bo autor nie pozwala zapomnieć czytelnikowi, że dialoguje w swych utworach z innymi tekstami, i to nie tylko w gestach ośmieszającego przedrzeźniania pierwotnego wzoru.

Druga część książki, pod tytułem *Literatura i tożsamość*, to refleksja o czterech pełnospektaklowych dramatach Janusza Głowackiego, propozycja lektury uwzględniającej następujące przekonania: *primo* — o poetyce intertekstualnej jako swoistej epistemologii autora, który opisuje rzeczywistość współczesną, nawiązując do dzieł z kanonu dramaturgii europejskiej, oraz ujawnia w swych utworach pęknięcia i kontrasty między różnymi (pod względem historycznym, ideologicznym i estetycznym) wizjami świata; *secundo* — o możliwości odczytania tekstów dramatycznych jako refleksji o tożsamości pękniętej bądź zranionej, i to zarówno w odniesieniu do ukazywanych w dramacie bohaterów, jak i w odniesieniu do ukrytych w dialogu dramatycznym „śladów” autora, którego domniemana obecność umożliwia tropienie podmiotowych sygnałów tekstowych nawet w utworach o bardzo „zamazanych” cechach autobiograficznych. Głównym przedmiotem zainteresowania pozostaje zatem sposób konstrukcji tekstu dramatycznego jako „narzędzia efektywnego poznania, rozwijania dyskursywno-konceptualnej sieci, w której formuje

⁶ M. Zaleski: *Formy pamięci*. Gdańsk 2004, s. 56. Zob. również: N. Frye: *Anatomy of Criticism*. Princeton 1957, s. 345–346.

się, na której osadza, poprzez której kategorii przejawia się doświadczana rzeczywistość”⁷.

Powtórzenia i powroty. O dramaturgii Janusza Głowackiego to książka, w której usiłuję zebrać w całość, w jednym wielowątkowym spojrzeniu, dotychczasowy dorobek dramatopisarski autora — pisarza, który tworzy różne warianty swych poszczególnych utworów, by potem z całym szacunkiem dla siły słowa i mocy literatury oddać owe przetworzone teksty w użytkowanie teatrowi, filmowi, telewizji czy innej publicznej scenie.

⁷ R. Nycz: *Lektura Adorna: tekst jako sposób poznania albo o kulturze jako palimpseście*. W: Idem: *Poetyka doświadczenia. Teoria — nowoczesność — literatura*. Warszawa 2012, s. 59.

Część pierwsza

W siatce konwencji



Dramaturgia Janusza Głowackiego jest układaniem tekstów z języka, który „wymaga tylko gestu w kierunku świata”¹. Oznacza to pewien rodzaj zaufania autora do „mimetycznej funkcji swego pisania”², a w konsekwencji — do tradycyjnego modelu czytania literatury, w którym „rozumienie języka tekstu polega na rozpoznaniu świata, do którego się odnosi”³. Źródła pisarstwa Głowackiego tkwią zatem w *écriture classique*, w której, jak przekonuje Roland Barthes, istotna pozostaje narzucająca się analogia między rzeczywistością a reprezentującym ją fikcyjnym światem, niezależnie zresztą od stopnia jego szczegółowości czy specyfiki wykadrowania za pomocą określonych środków literackich⁴. Twórczość autora *Kopciucha* określić można jako realizację zespołu konwencji, dzięki którym łatwo przypisać tekstom Głowackiego „możliwości znaczenia” i sprowadzić je „do układów stworzonych przez naszą kulturę”⁵. Pojęcia „konwencja” używam w tym miejscu zarówno *sensu largo*, w znaczeniu umowy co do sposobów znakowania rzeczywistości w kręgu komunikacyjnym twórcy — odbiorcy, jak i *sensu stricto* — na oznaczenie zespołu określonych, powtarzalnych reguł konstruowania tekstów literackich, reguł obejmujących właściwości kompozycyjne, stylistyczne i genologiczne danego utworu⁶. Za najprostszy sygnał konwencjonalizacji w twórczości Głowackiego uznać należy stałą obecność kilku ulubionych przez autora rozwiązań literackich w obrębie grupy jego utworów

¹ J. Culler: *Konwencja i oswojenie*. Przeł. I. Sieradzki. W: *Znak, styl, konwencja*. Wybrał i wstępem opatrzył M. Głowiński. Przeł. K. Biskupski et al. Warszawa 1977, s. 151.

² Ibidem.

³ Ibidem, s. 151–152.

⁴ Zob. R. Barthes: *Le Degré zéro de l'écriture, suivi des nouveaux essais critiques*. Paris 1972 — cyt. za: J. Culler: *Konwencja i oswojenie...*, s. 151. Zob. także: Z. Mitosek: *Mimesis. Zjawisko i problem*. Warszawa 1997, s. 62 i nast.

⁵ J. Culler: *Konwencja i oswojenie...*, s. 155.

⁶ Zob. S. Świontek: *O konwencji teatralnej*. W: *Problemy socjologii literatury*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1971; E. Burns: *Theatricality. A Study of Convention in the Theatre and Social Life*. London 1972; [hasło:] *Konwencja*. W: P. Pavis: *Słownik terminów teatralnych*. Przeł. S. Świontek. Wrocław 1998, s. 256–258.

dramatycznych; przy czym rozwiązania te cechuje zarówno znaczny stopień standaryzacji, jak i funkcja stylizacyjna czy metatekstowa⁷. Dlatego też można mówić o charakterystycznym współwystępowaniu, a także o znaczącej współzależności konwencji imitacyjnych i operacyjnych w utworach dramatopisarza. Napięcie między imitacyjnością i autotelicznością konstituuje wybrany przez autora porządek literackiej reprezentacji świata, znacząco wpływając również na styl odbioru tej twórczości.

Najczęściej powtarzane wnioski w dotychczasowej recepcji utworów Janusza Głowackiego dotyczą właśnie imitacyjnych i językowych walorów tego pisarstwa. Zarówno w pierwszych recenzjach opowiadań Głowackiego czy w licznych krótkich wzmiankach o dorobku teatralnym i filmowym autora, jak i w dokładniejszych omówieniach poszczególnych utworów dramatycznych znajdują się uwagi na temat bardzo konkretnego i wyrazistego widzenia świata, odwzorowanego przez pisarza z dbałością o sytuacyjny i rodzajowy szczegół — niezależnie od formy i gatunku wypowiedzi. Ten trop lektury tekstów Głowackiego, skrzętnie zresztą podpowiadany i pielęgnowany przez samego autora⁸, odnaleźć można w bardzo różnych opracowaniach: w recenzjach Krzysztofa Mętraka, który wspominał o narzucającej się realności opowiadań Głowackiego, w szkicach Andrzeja Żurowskiego na temat obyczajowego i reportażowego wymiaru dramaturgii lat siedemdziesiątych XX wieku, w opracowaniach polskiej literatury współczesnej autorstwa Tadeusza Drewnowskiego oraz Przemysława Czaplińskiego i Piotra Śliwińskiego — fragmenty książek tych badaczy poświęcone tekstom Głowackiego dotyczą głównie praktyk lingwistycznych autora, piszącego dialogi na podobieństwo mowy potocznej i środowiskowej⁹. Załączki informacji o konwencji imitacyjnej i *mimesis* językowej jako wyznacznikach stylu Głowackiego odnaleźć można w artykułach na pozór nie dotyczących wspomnianych zagadnień — w rozważaniach Anny Krajewskiej na temat *Polowania na karaluchy* czy w tekście Małgorzaty Leyko o *Antygonie w Nowym Jorku*¹⁰. Także

⁷ Zob. A. Okopień-Sławińska: *Konwencja literacka*. W: M. Głowiński et al.: *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wyd. trzecie poszerz. i popr. Wrocław 1998, s. 261.

⁸ Zob. np. *Nic tak dobrze nie robi pisarzowi jak upokorzenia*. W: K. Bielas: *Dzianina z mięsa. Rozmowy*. Wołowiec 2009, s. 79 (przedruk za: „Gazeta Wyborcza” z dnia 9.10.1998 — „Magazyn”).

⁹ K. Mętrak: *Parabole Głowackiego*. W: Idem: *Krytyka — twórczość przekłeta*. Warszawa 1995; A. Żurowski: *Zasoby i sposoby. Przegląd dramaturgii polskiej 1970—1984*. Gdańsk 1988, s. 85, 94—95; P. Czapliński, P. Śliwiński: *Literatura polska 1976—1998: przewodnik po prozie i poezji*. Kraków 1999, s. 138; T. Drewnowski: *Literatura polska 1944—1989 — próba scalenia: obiegi, wzorce, style*. Kraków 2004, s. 405—406.

¹⁰ A. Krajewska: *Dramat i teatr absurdu w Polsce*. Poznań 1996, s. 209—213; M. Leyko: *Antygonia z wysypiska mitów. O „Antygonie w Nowym Jorku” Janusza Głowackiego*. W: *Miedzy słowem a obrazem. Księga pamiątkowa dla uczczenia jubileuszu profesor Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej*. Red. M. Jakubowska, T. Kłys, B. Stolarska. Kraków 2005.

w artykule Joanny Puzyny-Chojki, poświęconym światopoglądowi teatralnemu autora, który widzi rzeczywistość w kategoriach „nieustającej maskarady”, zaakcentowany został podstawowy idiom stylistyczny Głowackiego: „wyostrzony zmysł obserwacji, zdradzający upodobanie do realistycznego nakreślenia tła społeczno-obyczajowego”¹¹.

Przynależność dramatów Janusza Głowackiego do zbioru tekstów opartych na estetyce mimetycznej¹² uzasadnić można również w sposób pośredni, odwołując się do artykułów omawiających polską dramaturgię współczesną lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku. Co znamienne, bardzo rzadko pojawiają się w tych opracowaniach bezpośrednie wzmianki o sztukach dramatycznych autora *Antyfony w Nowym Jorku*, odnaleźć tam można natomiast powtarzające się w sposób regularny uwagi na temat miernego poziomu polskich sztuk współczesnych, które, jak pisali krytycy, w typowy i zbanalizowany sposób opowiadają „o bliskiej jeszcze przeszłości i teraźniejszej codzienności”¹³. Brak dokładniejszych omówień utworów dramatycznych Janusza Głowackiego (zdarzają się nawet książki całkowicie pomijające dorobek dramaturgiczny autora *Kopciucha*¹⁴) świadczy o traktowaniu tej literatury jako przykładu doraźnej twórczości obyczajowej, sytuującej się gdzieś pomiędzy konwersacyjnymi sztukami towarzyskimi, komediami satyrycznymi o wątpliwej wartości literackiej i reportażowymi sztukami środowiskowymi, w których „sprawozdanie” z rzeczywistości nierzadko idzie w parze z powierzchownym oglądem świata i utrwalaniem stereotypów¹⁵. Gdyby zatem poprzestać na uwagach formułowanych przez krytyków w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku, to należałoby przy-

¹¹ J. Puzyna-Chojka: *Teatr „z głowy”*. O światopoglądzie teatralnym Janusza Głowackiego. W: *Dramaturgia Janusza Głowackiego — trochę teatru*. Red. J. Ciechowicz. Gdańsk 2013, s. 16–17.

¹² Używam tego pojęcia w wąskim zakresie znaczeniowym kategorii *mimesis*, który obejmuje wyłącznie aspekt referencji, przy założeniu, że „dzieło sztuki naśladuje, odtwarza, reprodukuje coś, co jest od niego inne, co posiada niezależny odeń status egzystencjalny, coś, co estetyka nazywa modelem”. Z. Mitosek: *Mimesis — między udawaniem a referencją*. „Przestrzenie Teorii” 2002, nr 1, s. 26.

¹³ E. Wąchocka: *Opisywanie dramatu*. W: *Teatrologia polska u schyłku XX wieku*. Red. J. Michalik, A. Marszałek. Kraków 2001, s. 186. Zob. również: K. Wolicki: *Dwadzieścia lat w paru aktach*. W: Idem: *Wszystko jedno co o 19.30*. Warszawa 1969.

¹⁴ Przykładem pozostaje książka Marty Fik *Trzydzieści pięć sezonów. Teatry dramatyczne w Polsce w latach 1944–1979* (Warszawa 1981), w której autorka, opisując repertuar teatralny w latach siedemdziesiątych XX wieku, wspomina o popularności sztuk użytkowych, osadzonych w konkretnych realiach, ale nie wymienia żadnego z utworów Janusza Głowackiego.

¹⁵ Zob. M. Piwińska: *Sztuki towarzyskie*. „Dialog” 1966, nr 9; W. Zwinogrodzka: *Polski obyczajowy*. „Dialog” 1985, nr 10; A. Żurowski: *Zasoby i sposoby...*, s. 74–86. Por. również: L. Kośka: *Stan badań nad polskim dramatem współczesnym (1945–1989)*. W: *Dramat i teatr po roku 1945*. Red. J. Popiel. Wrocław 1994, s. 15.

znać, że kilka obyczajowych sztuk Głowackiego o perypetiach bohaterów różnych środowisk płynnie wtapia się w monotonne tło ówczesnej dramaturgii społecznej. Czy wystarczy pozostać przy tych ogólnikach?... Z pewnością nie, dlatego też rozpocznę niniejszą książkę od omówienia źródeł, form i dominujących tematów kilku dramaturgicznych „dzieł pierwszych”, bynajmniej nie juveniliów, Janusza Głowackiego.



Pierwsze teksty dramatyczne Janusza Głowackiego, publikowane w „Dialogu” w latach siedemdziesiątych minionego wieku, to kolejno: *Cudzołóstwo ukarane* — 1972, *Konfrontacja* — 1973, *Herbata z mlekiem*, *Obciach* — 1974, *Mecz* — 1976, *Spacerek przed snem*, *Kopciuch* — 1979. Większość tych utworów (poza *Obciachem*) napisana została w konwencji realistycznej, zgodnie zresztą z dominującym w tym dziesięcioleciu w dramaturgii obyczajowej „obliczem realizmu”¹⁶. Chodzi w tym przypadku o kreację obrazu artystycznego, który jest „ekwiwalentem rzeczywistości powszechnie dostępnej”¹⁷ — co wynika z przekonania o zasadności i potrzebie mimetycznego odwzorowania świata w tekście literackim; ten ostatni ma ukazywać przede wszystkim dobrze znane odbiorcy realia oraz doświadczenia społeczne, z uwzględnieniem licznych drobiazgów sytuacyjnych i rodzajowych właściwych epoce¹⁸.

Współczesność dramatów obyczajowych z lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku polegała przede wszystkim na tworzeniu obrazów codzienności, w których nadrzędną kwestią było uwikłanie bohatera w konflikty rodzinne i zawodowe — zresztą „bez większych realistycznych ambicji”¹⁹. Ukazany w tej twórczości prymat sfery zawodowej nad innymi rolami społecznymi w życiu człowieka spowodował nawet, że niektóre utwory porównane

¹⁶ Nawiązuję w tym miejscu do nurtu poststrukturalistycznych rozważań na temat realizmu, zainicjowanych teorią efektu realności Rolanda Barthes’a. W obszernej refleksji teoretycznej, niezależnie od wielu ustaleń szczegółowych, dominuje podstawowe założenie o zmiennym, historycznie uwarunkowanym sposobie funkcjonowania tej konwencji, zgodnie z przekonaniem, że „realizm nie jest sprawą jakiegoś stałego czy absolutnego związku między obrazem a przedmiotem, ale związku między systemem przedstawienia wykorzystanym w danym obrazie a systemem standardowym”. N. Goodman: *Languages of Art. An Approach to Theory of Symbols*. Indianapolis—Cambridge 1985 — cyt. za: M. Borowski, M. Sugiera: *Od realizmu przedstawienia do realizmu doświadczeń*. W: *Oblicza realizmu*. Red. M. Borowski, M. Sugiera. Kraków 2007, s. 11–12.

¹⁷ Z. Mitosek: *Mimesis...*, s. 62.

¹⁸ Zob. uwagi na temat cech i kryteriów wyodrębniania realizmu, wskazane w 1977 roku przez Raymonda Williamsa, a przywołane w artykule: M. Borowski, M. Sugiera: *Od realizmu przedstawienia do realizmu doświadczeń...*, s. 15.

¹⁹ W. Baluch: *Przeciw realizmowi — w imię prawdy*. W: *Oblicza realizmu...*, s. 179.

zostały do „produkcyjniaków” z lat pięćdziesiątych²⁰. Tym samym znaczna część dramaturgii lat siedemdziesiątych XX wieku, określona jako nurt „powrotu do realiów”, nie zyskała pochlebnych ocen. Zarówno ówczesne komentarze krytyczne, formułowane „na bieżąco”, jak i wszelkie późniejsze, obszerniejsze „panoramy dramatu” zawierają wnioski na temat miernego poziomu tego typu literatury dramatycznej. W artykułach i recenzjach dominują uwagi o „przeciętnej”, zwyczajnej produkcji dramatów użytkowych²¹. W opracowaniach przeglądowych przeważają opinie o doraźności tekstów, portretujących różne środowiska i/lub domowe konflikty; w dramatach tego typu próżno szukać jakiejś uogólniającej perspektywy poznawczej. Zaobserwowany i odnotowany „zwrot w kierunku odnowionej wrażliwości na konkretny życiowy i społeczny”²² z jednej strony, z drugiej zaś — nieustanne narzekania na poziom twórczości rodzimej odzwierciedlają impas dramaturgii współczesnej skoncentrowanej na obrazowaniu codzienności za pomocą standardowych, by nie rzec — zużytych, konwencji przedstawieniowych. W wypowiedziach krytyków pobrzmiewa nawet pewien rodzaj oczekiwania na teksty „prawdziwie” realistyczne, które przedstawiałyby dogłębną analizę zjawisk współczesnych, a nie tylko ich reportażowo-werystyczny substytut. Gdy bierzemy pod uwagę minione okoliczności społeczno-polityczne, nie dziwi ówczesna tęsknota za wiarygodnym obrazem świata w literaturze; tęsknota ta wynikała bowiem z przekonania, że realizm, traktowany często jako uniwersalna konwencja ustanawiania relacji między fikcją a rzeczywistością, mógłby przyczynić się do skutecznej analizy tejże rzeczywistości — pod warunkiem jednak, że byłaby ona wolna od partyjnego sterowania. Dlatego też w tekstach autorów, piszących w latach siedemdziesiątych XX wieku o niedostatkach polskiej dramaturgii współczesnej, panuje subwersywnie jakiś nastrój zwątpienia i poczucie zdeterminowania, wynikające z wszechobecnych pozorów (tworzenia i istnienia). Najdobitniej wyeksplikowała ten problem Małgorzata Dziewulska, która stwierdziła — niejako na podsumowanie dekad, bo w książce opublikowanej w 1979 roku — iż „stworzenie własnego i zarazem bezpośrednio dotykającego konkretnego języka w warunkach zmystyfikowania całej publicznej rzeczywistości językowej jest zadaniem ponad siły”²³.

Dodać można, że głosy ubolewania nad stanem polskiej dramaturgii współczesnej wpisują się w szerszy kontekst sporu o realizm w literaturze lat siedemdziesiątych XX wieku. Krytyka dramatu wynika bowiem z podobnych założeń, jakie przyjęli w swoim *Świecie nie przedstawionym* Julian

²⁰ L. Eustachiewicz: *Dramaturgia polska w latach 1945–77*. Warszawa 1979, s. 156–158; A. Żurowski: *Zasoby i sposoby...*, s. 20–23.

²¹ Zob. A. Żurowski: *Pomiędzy stereotypem a oryginalnością*. „Dialog” 1971, nr 9.

²² J. Kelera: *Panorama dramatu. Studia i szkice*. Wrocław 1989, s. 55.

²³ M. Dziewulska: *Teatr zdradzonego przymierza*. Warszawa 1985, s. 55.

Kornhauser i Adam Zagajewski: po pierwsze, z przekonania o poznawczej funkcji literatury jako sondy życia społecznego, dzięki której kształtuje się samoświadomość społeczeństwa, po drugie zaś — z pojmowania rzeczywistości jako świata dwuwarstwowego: tego, co jałowe i powierzchowne, oraz tego, co wartościowe, prawdziwe, co można określić mianem ukrytej „tkanki aksjologicznej”²⁴. Nurt „powrotu do realiów” w dramaturgii lat siedemdziesiątych, podobnie jak „mały realizm” w prozie lat sześćdziesiątych, byłyby zatem przykładem ilustrującym tę mniej aprobowaną, bo opartą na powielaniu schematów i rejestracji trywializmów, odmianę twórczości literackiej²⁵. Takie zestawienie nie wydaje się nadużyciem, biorąc pod uwagę, że wypowiedzi o dramacie ukształtowane zostały w dużej mierze na bazie przekonania o przynależności utworów dramatycznych do sfery zjawisk literackich, które powinny — wzorem dawnych tradycji — aspirować do znacznie bardziej wyrafinowanych funkcji estetycznych i poznawczych, aniżeli tylko odwzorowywanie fragmentów życia codziennego bądź sprzyjanie gustom publiczności, która oczekuje taniej rozrywki²⁶.



Twórczość dramatyczna Janusza Głowackiego, wpisana w nurt „powrotu do realiów”, nazwana „neorealistycznym flirtem z powszechnością”, zaklasyfikowana została do dramaturgii obyczajowej jako przykład — jeden z wielu — potwierdzający dominującą tendencję do ukazywania „reportażowo ujętych środowisk”²⁷. Przegląd treści niektórych sztuk Głowackiego nie pozostawia żadnych wątpliwości co do tej klasyfikacji. Autor portretuje społeczność zakładu pracy (*Cudzołóstwo ukarane*), ukazuje konflikty damsko-męskie (*Obciach, Konfrontacja*), prezentuje skorumpowanych działaczy sportowych (*Mecz*), przedstawia środowisko domu poprawczego dla dziewcząt (*Kopciuch*). O ile wizerunek bohaterów i konflikty przedstawione we wspomnianych sztukach nie wykraczają poza rejony standardowych wyobrażeń i obiegowych opinii na temat relacji międzyludzkich, o tyle sposób ukazania postaci i wątków zwrócił uwagę krytyki — bądź to ze względu na sprawność warsztatową autora, bądź to w związku z komicznymi walorami

²⁴ P. Czapliński, P. Śliwiński: *Literatura polska 1976–1998...*, s. 11–16.

²⁵ Zob. T. Walas: *Literatura (kultura) jako selekcja i projektowanie doświadczenia. Casus: „mały realizm”*. W: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*. Red. T. Walas, R. Nycz. Kraków 2012, s. 296–309.

²⁶ Zob. S. Treugutt: *Dramat współczesny wobec współczesnego teatru*. „Dialog” 1972, nr 1.

²⁷ L. Eustachiewicz: *Dramaturgia polska w latach 1945–77...*, s. 156, 157, 160; zob. również: *Antologia dramatu polskiego: 1945–2005*. Wybór i oprac. J. Kłossowicz. T. 1. Warszawa 2007, s. 14.

tekstów, w których chwytty komediowe współistnieją z elementami satyry²⁸. Paradoksalnie jednak to, co stanowiło siłę tekstów Głowackiego, okazało się jednocześnie ich słabością, bo zaważyło na jednotorowym stylu odbioru: sprawnie napisane „obyczajówki” widziane były przede wszystkim jako teksty doraźne i rozrywkowe, obliczone na szybkie porozumienie z odbiorcą dzięki swej aktualności czy aluzyjności. O utworach scenicznych Janusza Głowackiego tylko wzmiankowało się, traktując je jako pozytywne przykłady rozwiązań literackich i stylistycznych w obszarze twórczości dramatycznej *ex definitione* tuzinkowej i drugorzędnej.

Choć nie sposób podważyć wszystkich wspomnianych opinii o dramatach Głowackiego, można zweryfikować bądź poszerzyć niektóre z przytoczonych sądów na ten temat. Błędne okazuje się na przykład założenie, że refleksja o kilku pierwszych utworach dramatycznych autora to jedynie wydobywanie z lamusa starych tekstów, zbudowanych z równie przebrzmiałych konwencji. Analiza tych utworów pozwala bowiem zidentyfikować „rodowód” poetyki, jaką stosuje Głowacki — tak samo konsekwentnie w swych słabszych, jak i w bardzo dobrych dramatach; pozwala ująć tę twórczość w jej swoistej ewolucji i zarazem jednolitości, zbadać możliwości i ograniczenia tkwiące w upodobaniu autora do kilku dominujących technik dramaturgicznych, a zarazem wskazać pułapki, jakie kryje w sobie wierność wybranym konwencjom; pozwala również uzasadnić, na czym polega mistrzostwo „języka podsłuchanego”, który tworzy pisarz. Taka właśnie perspektywa poznawcza dominować będzie w pierwszej części tej książki, części, która poświęcona jest charakterystycznej dla twórczości Głowackiego strategii wykorzystywania/powtarzania sprawdzonych form literackich, a tym samym kwestiom przynależności utworów autora do określonych kontekstów „innych dzieł i dziedzin dyskursywnych, zróżnicowanych historycznie i funkcjonalnie stylów, gatunków oraz konwencji”²⁹.

Specyficzna wierność regułom odwzorowania codziennych sytuacji i rodzinnych konfliktów stanowi w pewnym sensie „podłoże” konceptów twórczych dramatopisarza: w dosłownym i metaforycznym znaczeniu tego sformułowania. Nie można pominąć faktu, że budowa większości utworów Głowackiego odpowiada założeniom estetyki mimetycznej, w ramach której świat współczesny „ukazywany jest z perspektywy przeciętnego odbiorcy i oceniany zwykle w myśl reguł przyjętej moralności i zasad zdrowego rozsądku”³⁰. Nie można zapomnieć również, że autor opisujący świat sobie

²⁸ Por. J. Kelera: *Panorama dramatu...*, s. 56; L. Eustachiewicz: *Dramaturgia polska w latach 1945–77...*, s. 158; A. Żurowski: *Zasoby i sposoby...*, s. 85, 94.

²⁹ R. Nycz: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1995, s. 63 i nast.

³⁰ M. Głowiński: *Realizm*. W: M. Głowiński et al.: *Słownik terminów literackich...*, s. 462.

współczesny przekracza często ramy konwencji realistycznej, projektując dystans wobec codzienności przedstawionej, czy to dzięki parodystycznej deformacji zdarzeń, czy też poprzez zabiegi metateatralne³¹. Prześledzenie drogi twórczej Głowackiego dramaturga jest zatem ważne nie tyle ze względu na odkrywcość tematów czy poruszanych problemów, ile ze względu na specyfikę rzemiosła pisarskiego autora. Głowacki sprawnie porusza się w kręgu wielu technik dramatopisarskich, wykorzystuje w swej twórczości scenicznej doświadczenia publicysty, scenarzysty i prozaika, a przede wszystkim — z upodobaniem komponuje swe teksty z licznych nawiązań międzytekstowych i literackich powtórzeń. Jakby w zgodzie z przekonaniem, że „nasze nowoczesne życie ma tę własność, że wówczas, gdy stajemy w obliczu najbardziej mechanicznych, najbardziej stereotypowych powtórzeń, na zewnątrz nas i w nas, wciąż wydobywamy z nich małe różnice, warianty, modyfikacje”³².

³¹ Zob. J. Puzyna-Chojka: *Teatr „z głowy”...*, s. 27–31.

³² G. Deleuze: *Różnica i powtórzenie*. Przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski. Warszawa 1997, s. 22. Zob. również: U. Eco: *Innowacja i powtórzenie: pomiędzy modernistyczną i postmodernistyczną estetyką*. Przeł. T. Rutkowska. „Przekazy i Opinie” 1990, nr 1–2.

Cudzołóstwo ukazane, czyli Głowackiego droga do dramatu

„Od lat w zasadzie nie ma autora, który rozpocząłby swą twórczą drogę dramaturgią” — napisała w 1981 roku Marta Fik¹. Na potwierdzenie tej tezy autorka *Trzydziestu pięciu sezonów* przytoczyła listę nazwisk słynnych pisarzy współczesnych: obok poetów — Tadeusza Różewicza, Zbigniewa Herberta, Stanisława Grochowiaka, Ernesta Brylla, Jarosława Marka Rymkiewicza, Jerzego Stanisława Sity — znaleźli się na niej również prozaicy i publicyści — Leon Kruczkowski, Stanisław Brożkiewicz, Janusz Kasiński, Ireneusz Iredyński — i oczywiście Sławomir Mrożek. Słowa Marty Fik, podkreślające istotną prawidłowość w przebiegu karier artystycznych wielu pisarzy, można potraktować jako tezę o znamionach reguły, która sprawdza się również w odniesieniu do innych autorów, także tych niewymienionych we wspomnianym spisie. „Lista Marty Fik” pozostaje zatem zarówno reprezentacyjna, jak i reprezentatywna: listę tę można uzupełnić nazwiskami innych twórców, autorów pomniejszych, zapomnianych już dramatów, a także nazwiskami pisarzy, którzy — pomimo wcześniejszych debiutów — dopiero na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku zabłysnęli jako autorzy tekstów dramatycznych; do tych ostatnich twórców należy niewątpliwie Janusz Głowacki.

Początek i porządek analizy dramaturgii Janusza Głowackiego wymaga zatem powtórzenia: twórczość autora *Antygony w Nowym Jorku* to przykład ewolucji pisarstwa: od publicystyki poprzez prozę do dramatu. Wspomniana kolejność, charakterystyczna dla początkowego okresu twórczości Głowackiego, nie sugeruje bynajmniej hierarchii gatunków, ma jednak niebagatelne znaczenie, jeśli chodzi o warsztat dramaturgiczny autora. Głowacki zadebiutował jako dramatopisarz w 1972 roku, kiedy miał już na swym koncie twórczym zbiór recenzji teatralnych, szereg felietonów publikowanych w „Kulturze”, dwa wydania tomu opowiadań pt. *Wirówka nonsensu* (1968 i 1969), bardzo różnorodnie przyjętego przez krytyków, oraz kolejny zbiór opowiadań pt. *Nowy taniec la-ba-da* (1970)². Dał się poznać czytelnikom

¹ M. Fik: *Trzydzieści pięć sezonów. Teatry dramatyczne w Polsce w latach 1944–1979*. Warszawa 1981, s. 130.

² Krzysztof Mętrak, przyjaciel Głowackiego i krytyk towarzyszący jego twórczości, pisał między innymi: „Wydany przed dwoma laty debiutancki zbiór opowiadań Janu-

jako recenzent teatralny, błyskotliwy felietonista, prozaik ze skłonnościami do ironii. W momencie debiutu dramaturgicznego Głowacki był również uznanym scenarzystą filmowym, autorem scenariuszy filmów: *Polowanie na muchy* (reż. A. Wajda, 1969), *Trzeba zabić tę miłość* (reż. J. Morgenstern, 1972), współautorem (razem z Markiem Piwowskim) *Psychodramy* (1969) i *Rejsu* (1970). Do dramaturgii prowadziła zatem Głowackiego droga złożona z trzech szlaków: publicystyka, proza, scenopisarstwo filmowe. Fakt to godny odnotowania z tego względu, że pierwszy dramat tego autora, opublikowane w 1972 roku w „Dialogu” *Cudzołóstwo ukarane* — jako tekst stapia i kondensuje właściwości stylu pisarza, stylu ukształtowanego już poprzez inne wcześniejsze formy wypowiedzi. Konwencja realistyczna, dbałość o sytuacyjny i werbalny szczegół, typizacja i deformacja właściwa wypowiedziom satyrycznym, a zarazem precyzyjne skrojenie fabuły zakończonej zaskakującą pointą — wszystkie te cechy ujawniają się w *Cudzołóstwie ukaranym* jako skumulowane wyznaczniki dotychczasowej twórczości pisarza, a nawet (w przypadku tego dramatu) jako swego rodzaju „dobrodziejstwo inwentarza”. Zauważalne upodobanie autora do karykaturalnych chwytów sugeruje ponadto powinowactwa z jego kabaretowymi doświadczeniami. Nie można bowiem zapomnieć, że młody Janusz Głowacki, siostrzeniec aktora Kazimierza Rudzkiego, pierwsze artystyczne szlify zdobywał w Studenckim Teatrze Satyryków, pod czujnym okiem Jarosława Abramowa-Newerlego i Andrzeja Jareckiego. W latach 1955–1956 występował w dwóch programach: *Myślenie ma kolosalną przyszłość* i *Czarna przegrywa, czerwona wygrywa*³. Ponadto, twórczość STS-u znał Głowacki niejako z domu: matka Helena Głowacka była redaktorką pierwszej antologii tekstów satyrycznych i piosenek Warszawskiego Studenckiego Teatru Satyryków, opublikowanej w 1957 roku pod tytułem *Myślenie ma kolosalną przyszłość*⁴.

sza Głowackiego *Wirówka nonsensu* wzbudził niepowszednie zainteresowanie. Według »Rocznika Literackiego«, tomik ten spotkał się z największą ilością omówień ze wszystkich polskich książek prozatorskich roku 1968. Wywołał sprzeczne opinie krytyków, zbulwersował publiczność czytającą (miał wznowienie, co jest unikalne wśród debiutów), napotkał też na ostry i bezpardonowy opór. Intrygował już samą tematyką, odkrywał rzekome wdzięki »high lifu« w warszawskim wydaniu, schodził z podziemia półświatka, penetrował okolice młodzieżowego playboylandu. Nowy tom Głowackiego, zatytułowany *Nowy taniec la-ba-da* zmienia nieco środowiskowy kierunek natarcia, choć prezentuje wiele z tego, co zapewniło sukces książce pierwszej: odnosi się do czasu współczesnego, jego materii obyczajowej (nie cofając się przed erotycznym »demaskatorstwem«), ukazuje środowiska różne, ale zawsze jakoś społecznie ekscytujące”. K. Mętrak: *Ofiary chocholego tańca*. W: Idem: *Krytyka — twórczość przekłeta*. Warszawa 1995, s. 258.

³ Zob. R. Prac: *Teatr Satyryków STS (1954–1975)*. Warszawa 1994, s. 183.

⁴ Zob. *Myślenie ma kolosalną przyszłość: wybór tekstów satyrycznych i piosenek warszawskiego Studenckiego Teatru Satyryków*. Warszawa 1957. Jarosław Abramow-Newerly wspomina: „Wydawnictwo »Iskry« postanowiło utrwalić trzyletni dorobek STS-u. Redaktor-

Cudzołóstwo ukarane czytać można zatem jako wypadkową kilku okoliczności z biografii twórczej autora; na kształt tego tekstu wpłynęły: po pierwsze — młodzińcze doświadczenia estradowe Janusza Głowackiego, po drugie — twórczość publicystyczna i prozatorska pisarza, który w swym pierwszym utworze dramatycznym ujawnił wyraźne przywiązanie do wcześniej stosowanych chwytów stylistycznych, po trzecie wreszcie — ówczesna sytuacja społeczno-polityczna, wyraźnie wyznaczająca zakres obowiązków tematów i konceptów artystycznych oraz zakres dopuszczalnego komizmu w ramach możliwych do zaakceptowania, „postępowych” treści przedstawionych⁵.

Pierwszy opublikowany tekst dramatyczny Janusza Głowackiego łączy się wyraźnie z wcześniejszą twórczością autora, bynajmniej nie tylko dlatego, że stanowi przeróbkę opowiadania *Kuszenie Czesława Pałka*, opublikowanego w zbiorze *Nowy taniec la-ba-da* (1970). *Cudzołóstwo ukarane* wykazuje duże podobieństwo do prozy i publicystyki Głowackiego w zakresie sposobu użycia tworzywa językowego, z którego autor komponował swe pierwsze felietony i opowiadania. Podstawowym zabiegiem stylistycznym w tym dramacie pozostaje bowiem naśladowanie mowy potocznej skompilowanej bardzo wyraźnie z niepoprawnych kolokwializmów i fragmentów oficjalnego języka używanego w komunikacji publicznej, nasyconej słownictwem propagandy. Ten sprawny i komiczny zarazem splot potoczności i nowomowy równie udatnie służył autorowi do komentowania aktualnych wydarzeń kulturalnych czy sytuacji politycznej (np. w felietonach *Erotyzm ciemny i jasny*, *Obrona Poloniusza*), jak i do kreowania zdarzeń fikcyjnych w krótkich utworach prozatorskich. Charakterystyczna dla opowiadań Głowackiego konwencja przedstawiania drobnych problemów społeczno-obyczajowych, z uwydatnieniem języka środowiskowego postaci, wykorzystana została również w *Cudzołóstwie ukaranym*, w którym dostrzegamy portret społeczności zakładu pracy naszkicowany w czasie zebrania Rady Zakładowej. Z kolei właściwa felietonowi aktualność i aluzyjność uwydatniona została w pomysle prezentacji typowych problemów zawodowych i obyczajowych w mikrospołeczności ludzi pracy w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku. Starannie odwzorowane uwarunkowania środowiskowe konfliktu międzyludzkiego z jednej

ka Pani Helena Głowacka — mama naszego Janusza Głowackiego i siostra Kazimierza Rudzkiego, pieczołowicie zebrała nasze teksty. Zadbła o to, by wydrukować nuty piosenek i operetek. Była córką właściciela znanego składu muzycznego Rudzkiego, więc mieliśmy do czynienia z fachowcem. Pani Głowackiej zależało na tej książce bardziej niż nam. My, upojeni słowem scenicznym, nie docenialiśmy wagi druku”. J. Abramow-Newerly: *Lwy STS-u*. Warszawa 2005, s. 338—339.

⁵ Zob. T. Mizerkiewicz: *Jak odróżnić śmiech „postępowy” od „wstecznego”? Komizm w literaturze socrealistycznej*. W: Idem: *Nic śmiesznego. Studia o komizmie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. Poznań 2007.

strony, z drugiej zaś — niezbędne w warsztacie publicysty poczucie humoru ukształtowały pierwszy utwór dramatyczny Głowackiego jako komedię satyryczną, opartą na koncepcie przemieszczenia zawodowej i prywatnej sfery życia kilku bohaterów, ukazanych podczas zebrania w miejscu pracy.

Związek między publicystyką a dramaturgią to zależność modelowa, znana z twórczości wielu pisarzy, a bodaj najdokładniej opisana przez Jana Błońskiego w odniesieniu do utworów Sławomira Mrożka. Nie sposób pominąć tego przykładu, bo w początkowej twórczości Głowackiego znać szkołę autora *Postępowca*. Dla obu pisarzy dziennikarstwo okazało się szkołą literatury, obaj podobnie zaczynali kształtowanie warsztatu — od celnej obserwacji sposobów mówienia o świecie. Błoński napisał, że humor Mrożka „odbija się zawsze od przysłowiowego zwrotu, językowego stereotypu, stypizowanego monologu, łatwo rozpoznawalnej formy gatunkowej. Zrodził się zaś — mówiąc uczenie — z rozpoznania dystansu między pragmatyczną a informacyjną funkcją prasy”⁶. Podobne inspiracje dostrzec można w felietonach Głowackiego. Autor ten, kilkanaście lat po debiucie pisarskim Mrożka, z analogicznym upodobaniem i precyzją powtarza za nim podobne koncepty lingwistyczne, uwydatniając tym samym proces manipulacji słowem używanym jako składnik wyświechtanych, propagandowych frazeologizmów. Najczęściej wykorzystuje w felietonach zabieg kontrastu między poważną, oficjalną formą wypowiedzi a błahą treścią (*Ostrze na ostrze, To mieszało właśnie*). Płynnie kompiluje całe frazy zaczerpnięte z języka propagandy oraz słownictwo z zakresu życia codziennego i utrwalonych obyczajów, zgodnie zresztą z funkcją i przeznaczeniem felietonu. Te same chwytły stosuje ostentacyjnie w *Cudzołóstwie ukaranym*, dzięki czemu uzyskuje jawny efekt komizmu językowego i komizmu postaci. Bohaterowie tego tekstu używają języka w sposób zgoła mechaniczny, bezmyślnie powtarzają slogany komunikacyjne nasycone odpowiednią dawką politycznej poprawności. Walor komiczny polega na sprzeczności między nieudolnie naśladowaną przez postaci oficjalną formą wypowiedzi a ich możliwościami intelektualnymi czy też przyziemnymi motywacjami.

Pierwsza sztuka dramatyczna Janusza Głowackiego ukazuje zebranie Rady Zakładowej zwołane w celu osądzenia kolegi Czesława Pałka, który popełnił czyn moralnie naganny, to znaczy romansował z Gosią, żoną inżyniera Artura Romanka. W czasie zebrania odbywa się swoista rekonstrukcja zdarzeń, podczas której prezentowane są szczegóły spotkań w domu inżyniera. Atmosfera napięcia erotycznego i zarazem osaczenia głównego bohatera w końcu sztuki jest rozładowana nagłym zakończeniem zebrania bez ostatecznego orzeczenia o winie oskarżonego. To kilkudzaniowe streszczenie osi zdarzeń przedstawionych oddaje zasadniczą tonację utworu. Gło-

⁶ J. Błoński: *Mrożka droga do komedii*. W: Idem: *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*. Kraków 1995, s. 14–15.

wacki wykorzystał schemat gatunkowy komedii obyczajowej, który wypełnił treścią przypominającą sztuki produkcyjne: intryga rozwija się bowiem w kontekście problemów z produkcją pasów do kombajnów i toczy się równocześnie z procesem przygotowywania ważnej wystawy przed wizytą partyjnych notablów⁷. Komiczne walory sztuki ujawniają się już na początku utworu, w spisie osób przedstawionych; spośród bohaterów dramatu tylko trójka protagonistów obdarzona została imionami, pozostali funkcjonują jako stypizowane osobniki z jedną dominującą cechą rozpoznawczą: Przewodniczący, Robociarz, Sexi, Anglik, Zaharowany, Wysportowany. Autorska tendencja prześmiewcza widoczna jest bez wątpienia w dialogach owych stypizowanych postaci. Bohaterowie, mało wprawni w ekspresji werbalnej, posługują się sloganami i hasłami propagandowymi, wśród których powtarzają się następujące sformułowania: „bratni resort”, „centrala”, „demoralizacja”, „prywatne gusta”, „czyn społeczny”, „opuścić się w pracy, nauce i moralności”. Autor bazuje na łatwo rozpoznawalnych elementach peerelowskiego socjolektu, by podkreślić status postaci jako jednostek niesamodzielnie myślących, „zewnątrzsterownych”⁸.

Nadrzędny koncept fabularny sztuki, czyli sytuacja osądu podejrzanego o zdradę bohatera, rozgrywająca się w kontekście problemów z produkcją, a także wspomniany już sposób kształtowania frazeologii języka postaci powoduje, że lektura sztuki wywołuje skojarzenia z literaturą socrealistyczną; mówić w tym świecie przedstawionym to „tyle, co komentować, a więc obwieszczać, co jest słuszne, a co niesłuszne, co dobre, a co złe, postępowe lub niepostępowe itd.”⁹ Obrona przez autora konwencja komiczna nie pozwala jednak zbyt serio traktować całości przekazu: dzięki komizmowi sytuacji i postaci tekst, zgodny z doktryną w planie wyrażania, w planie treści okazuje się „drwiną z jej języka i konstrukcji myślowych”¹⁰.

Głowacki tworzy język dialogów na podobieństwo nieuporządkowanej, niestarannej mowy potocznej, z ewidentnymi błędami składniowymi i logicznymi. Autor stosuje zatem zabiegi stylistyczne użyte wcześniej w opowiadaniach, sytuując się w kręgu tych prozaików z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku, którzy „wykorzystują przyłapaną na żywo mowę potoczną, idiolekty z całym bogactwem inwentarza, z fonią, defektami wymowy itd.”¹¹ Autor powtarza również zabiegi językowe charaktery-

⁷ Zob. np. rozdział *Socrealizm w dramaturgicznej praktyce* w książce: M. Jarmułowicz: *Sezony błędów i wypaczeń. Socrealizm w dramacie i teatrze polskim*. Gdańsk 2003.

⁸ Por. uwagi na temat mowy i zachowania bohaterów filmu *Rejs* w książce: M. Hendrykowski: *Rejs*. [Seria: Kłasyka Kina]. Poznań 2005, s. 71–72.

⁹ M. Głowiński: *Nowomowa po polsku*. Warszawa 1991, s. 45.

¹⁰ T. Mizerkiewicz: *Jak odróżnić śmiech „postępowy” od „wstecznego”?...*, s. 149–150.

¹¹ T. Drewnowski: *Literatura polska 1944–1989 – próba scalenia: obiegi – wzorce – style*. Kraków 2004, s. 467.

styczne dla swych felietonów: umieszcza w sztuce fragmenty zdań zapożyczone ze standardowej dla ówczesnego systemu politycznego komunikacji publicznej. Powstające dzięki temu hybrydy słowne znakomicie pełnią swą funkcję: charakteryzują postaci, wywołują efekt komiczny i pośrednio deprecjonują wartość zideologizowanych komunikatów.

Śmieszność zagwarantowana jest dzięki efektowi sprzężenia zwrotnego w komponowaniu dialogu: prymitywni bohaterowie źle posługują się językiem, ale zarazem sam język stanowi zdegradowany przedmiot komicznych manipulacji; zachowany jest w tej sztuce dystans zarówno wobec prezentowanego świata, jak i wobec jego językowego tworzywa. Rozpatrywane w takim ujęciu słowa postaci (jako podsłuchana/wykreowana mowa potoczna) to znakomity przykład zjawiska określonego niegdyś przez Michała Głowińskiego terminem „język przedstawiony”. „Mimesis językowa jest czymś innym, z pewnego punktu widzenia — czymś więcej niż związek genetyczny z praktyką językową danej grupy społecznej, czy też z ukształtowaną przez tradycję odmianą mowy, jest pokazywaniem języka, ujawnianiem jego mechanizmów, uwikłań i ograniczeń, a więc w tej czy innej formie, z mniejszą czy większą wyrazistością — jego krytyką”¹². Oczywiście trudno dopatrywać się w pierwszej, dość błażej komedii satyrycznej Głowackiego aż tak wyrafinowanej krytyki języka, nie można jednak pominąć faktu, że nawet w tego typu lekkim repertuarze autor konsekwentnie stosuje ulubione zabiegi stylistyczne, oparte na sprawnym konstruowaniu rzekomo swobodnej, bliskiej codzienności, a jednocześnie mocno zideologizowanej mowy kolokwialnej. To komiczny w swej istocie, a jednocześnie krytyczny zamysł pokazywania języka, który przeniknięty jest nowomową nawet na poziomie najbardziej banalnej konwersacji codziennej. Język dramatu, ukształtowany niewątpliwie dzięki felietonistyce i prozie autora, wyróżnia się swoistym stylem — „cwaniacką ironią, sarkazmem, który narrację niby serio każe czytać na odwrót, jako pełną parodię”¹³.

Związek felietonistyki Głowackiego z jego wczesną twórczością dramatyczną dostrzec można również w ostentacyjnej aktualności tematyki obu tych form wypowiedzi. „Felietonistyka i dramaturgia to gatunki literackie przywiązane bardzo ściśle — choć na inne sposoby — do swego czasu” — pisał niegdyś w odniesieniu do twórczości Antoniego Słonimskiego Jacek

¹² M. Głowiński: *Czy literatura może być wzorem mowy?* W: Idem: *Poetyka i okolice*. Warszawa 1992, s. 250.

¹³ T. Drewnowski: *Literatura polska 1944–1989...*, s. 405. Warto przypomnieć w tym kontekście słowa samego autora, który następująco skomentował własną strategię pisarską, wypracowaną podczas tworzenia felietonów: „Najpierw się trochę martwiłem, ale potem pomyślałem, że zrobienie kariery dzięki czytelnikom, którzy cenią mnie, bo wszystko, co piszę, rozumieją odwrotnie, jest propozycją świeżą i zbyt kuszącą, aby z niej łatwo zrezygnować”. J. Głowacki: *Z głowy*. Warszawa 2004, s. 183.

Sieradzki¹⁴. Zarówno felieton, jak i dramat zakłada przecież silny związek przekazu, wpisanego w formę gatunku, z pozaartystycznym punktem odniesienia. W pierwszym utworze dramatycznym Janusza Głowackiego, czyli komedii ściśle związanej z „propagandą sukcesu” i problemami ludzi pracy, warsztat felietonisty ujawnia się przede wszystkim w drobiazgowym odwzorowaniu sytuacji międzyludzkiej, w której realistyczna dbałość o szczegół łączy się z kpiarskim podejściem do przedmiotu opisu, a epizodyczność splata się z aluzyjnością i wielostylowością¹⁵. *Cudzołóstwo ukarane* to rozbudowana anegdota z życia obyczajowego, która równie dobrze mogłaby stanowić podstawę fabularną felietonu poruszającego problem podwójnej moralności w środowisku ludzi pracy. Tekst ilustracyjny, bo pokazujący wycinek z życia bohaterów uwikłanych w zawodowe zależności i podejrzane relacje erotyczne, to przykład dramaturgii doraźnej, ewidentnie związanej z momentem swego powstania. Dobór aktualnego tematu, precyzyjne naśladownictwo realiów, język i styl jak najbardziej zgodny z werystyczną normą opisu świata u progu lat siedemdziesiątych XX wieku — to dominujące wyróżniki *Cudzołóstwa ukaranego*. Jak na felietonowe korzenie pisarstwa autora przystało, tekst odznacza się ponadto dość swobodnym, dowcipnym ujęciem tematu; obliczony został na domyślność odbiorcy, który w osobliwej „poprawności” językowej i ideologicznej postaci dostrzec może cechy przekazu satyrycznego, zgodnie z regułą, wedle której „za każdym razem, gdy przesada pewnych ujęć rzeczywistości, zalecana zresztą w tekstach satyrycznych socrealizmu, została posunięta o krok dalej, tekst stawał się satyrą na satyrę socrealistyczną, wykpiwał schematyczność jej widzenia świata”¹⁶.

Efekt satyryczny powstaje z poetyki nadmiaru, obejmującej warstwę stylistyczną, fabularną i obyczajową dramatu. Głowacki zachowuje styl wypowiedzi głównego bohatera swego wcześniejszego opowiadania (*Kuszenie Czesława Pałka*), powtarzając w *Cudzołóstwie ukaranym* niektóre fragmenty narracji, ilustrujące aż do granic nonsensu to, co rodzajowe i potoczne. W porównaniu z opowiadaniem zmienia się natomiast w dramacie perspektywa prezentacji zdarzeń — subiektywny przekaz postaci tytułowej zastąpiony zostaje drobiazgową prezentacją różnych zachowań społecznych grupki bohaterów powiązanych z sobą wspólnym miejscem pracy. *Kuszenie Czesława Pałka* to tekst w formie monologu wypowiedzianego, który oddaje nieład mowy potocznej i ma charakter spowiedzi bohatera¹⁷. W *Cudzołóstwie*

¹⁴ J. Sieradzki: *Powrót Stonimskiego*. „Dialog” 1982, nr 3, s. 93.

¹⁵ Zob. P. Stasiński: *Poetyka i pragmatyka felietonu*. Wrocław 1982, s. 7–10; J.J. Lipiński: *Klasyk komedii*. „Dialog” 1963, nr 1.

¹⁶ T. Mizerkiewicz: *Jak odróżnić śmiech „postępowy” od „wstecznego”?...*, s. 147.

¹⁷ W kwestiach Pałka brakuje co prawda typowych dla monologu wypowiedzianego zwrotów do słuchaczy, ale zasygnalizowana została obecność potencjalnych odbiorców poprzez zabieg przerywania narracji niespersonalizowanymi komentarzami jakichś ano-

ukaranym z kolei pierwszoosobowa narracja przekształcona zostaje w dialog sytuacyjno-konwersacyjny wielu osób. Rodzajowość zajmuje tu miejsce prywatności, a przekaz „sprzecznych uczuć” zakochanego prostaczka zmienia się w obraz manipulacji i oszczerstwa słabej jednostki. Autor tworzy tym samym prześmiewczy portret zbiorowości, w którym uprzedmiotawia swych bohaterów. Skonstruowane przez Głowackiego postaci są niezwykle przywiązane do hierarchicznej struktury władzy, której podlegają. Robią wszystko, by nie zaprzepaścić życiowych okazji i nie stracić z trudem zdobytych stanowisk: „miesza się tu drobnomieszczańskie wścibstwo ze skarykaturowaną pryncypialnością rodem z dawnego ZMP i tradycyjna dobroduszość z osobliwie pojmowaną nowoczesnością”¹⁸. Postaci zmierzają w swych reakcjach do osiągnięcia bezwzględnej poprawności (językowej, etycznej, ideologicznej), co rodzi oczywiście skutki komiczne. Kuriozalny język wszystkich bohaterów sztuki, zautomatyzowane gesty, ujawnione schematy myślenia i stereotypy działania, czyli zbiór chwytów jak najbardziej właściwych komedii — wszystko to tworzy satyryczną wizję środowiska ludzi pracy. Karykatura relacji międzyludzkich i kpina z jednostkowych poczynań nie pozostają bez wpływu na świat norm przedstawionych, którym bohaterowie muszą lub chcą sprostać za wszelką cenę. Dialogi postaci (skomponowane przez autora jako nagromadzenie słów i fraz zaczerpniętych ze słownictwa oficjalnego, propagandowego i potocznego, a przy tym — zestaw licznych błędów frazeologicznych i składniowych) tworzą w gruncie rzeczy przekaz *à rebours*, ośmieszający sztywne formy porozumiewania się i rytuały życia społecznego¹⁹, tym bardziej skostniałe, że uwarunkowane wyraźnym sprzężeniem relacji międzyludzkich z polityką. Wszystko to zaprojektowane zostało z myślą o oczyszczającej funkcji śmiechu, gwarantującej chwilę wytchnienia i zapomnienia odbiorcom, którzy — podobnie jak bohaterowie komedii — upodrzędzeni byli przez socjalistyczne instytucje.

Można zauważyć, że Głowacki chętnie stosuje w swej komedii chwytów podobne do tych wykorzystanych w czasie współpracy z Markiem Piwoworskim na przykład podczas komponowania scenariusza *Rejsu* (Marek Hendrykowski, autor monografii na temat *Rejsu*, określa tę strategię twórców znanym przysłowiem: „panu Bogu świeczka i diabłu ogarek”, akcentując w ten sposób meandry powstawania scenariusza i manewry autorów wobec

nimowych osób, co traktować można jako zbiór kontrastowych, czasem niezwykle krytycznych, a czasem zupełnie bezsensownych opinii ogółu. Zob. M. Głowiński: *Narracja jako monolog wypowiedziany*. W: Idem: *Gry powieściowe*. Warszawa 1973.

¹⁸ A. Wróblewski: „Cudzołóstwo ukarane”. „Teatr” 1972, nr 14, s. 13.

¹⁹ Podobnie jak w większości różnych dzieł satyrycznych epoki PRL-u, w których pojemna estetyka „krzywego zwierciadła” mieściła w sobie szereg możliwości i przykładów kpiny z wad ludzkich, obyczajów dnia codziennego i reguł panującego ustroju. Zob. m.in.: T. Stępień: *O satyrze*. Katowice 1996, s. 190–195.

cenzury)²⁰. *Cudzołóstwo ukarane* ukazuje temat zdrady małżeńskiej, wpisany w realia epoki ludzi pracy, pozostaje kpina z niskich instynktów i ludzkiej małości, a jednocześnie — zawiera elementy satyry społeczno-politycznej. Sposób podania „materiału fabularnego” wskazuje na grę pozorów nie tylko na poziomie konstrukcji układu zdarzeń, ale przede wszystkim na poziomie treści naddanych, przemyconych pod warstwą banalnej historyjki o cudzołóstwie, a dotyczących świata ludzi pracy w socjalistycznym państwie, ludzi podporządkowanych hierarchii partyjnej i komunistycznej ideologii.

Pod względem genologicznym *Cudzołóstwo ukarane* stanowi komedię obyczajową, opartą na intrydze trójkąta małżeńskiego. Przebieg akcji ukształtowany został na wzór kompozycji „sztuki dobrze zrobionej”, łącznie z wszystkimi podstawowymi elementami składowymi *pièce bien faite*: zawiązanie akcji, wzrost napięcia, punkt kulminacyjny, perypetia i zaskakujące rozstrzygnięcie, w tym przypadku — dość wątpliwy powrót do naruszonej na początku zdarzeń równowagi w świecie przedstawionym. Pomysł intrygi, połączenie konfliktu obyczajowego z problemami zawodowymi postaci, gwarantuje udane *qui pro quo*. Akcja prowadzona jest z uwypukleniem komizmu sytuacyjnego: podczas zebrania Rady Zakładowej odbywa się, jak już zostało wspomniane, dochodzenie w sprawie zdrady małżeńskiej, połączone z odtwarzaniem scen spotkania małżonki inżyniera i jej potencjalnego kochanka. Wraz z przebiegiem zdarzeń akcja dramatyczna ulega znacznemu przyspieszeniu, zarówno jeśli chodzi o sferę aktywności postaci, jak i o zastosowane chwytły dramaturgiczne. Atmosfera rozmów podczas tego starannie zaplanowanego zebrania rozluźnia się za sprawą alkoholu, który znajduje się na sali przy okazji przygotowań do otwarcia wystawy, a wpisana w porządek obrad „wizja lokalna” romansu zmienia się w ciąg efektów jawnoteatralnych. W odgrywanych scenach spotkań Gosi z Pałkiem uczestniczą po kolei prawie wszyscy członkowie zebrania, apogeum *qui pro quo* następuje jednak w momencie, kiedy to Pałek odgrywa zachowania swej kochanki, a żona inżyniera wchodzi w rolę Pałka. W efekcie otrzymujemy zestaw komicznych chwytów, wypisz wymaluj ilustrację teorii komizmu Henri Bergsona²¹. Uprzedmiotowione, zmechanizowane postaci, sprowadzone przede wszystkim do swych cielesnych potrzeb, zwierzęcych odruchów i umysłowych ograniczeń, lawirują pomiędzy sobą, opanowane żądzą osobistych korzyści. Parafrazując tezy Bergsona, stwierdzić można, że ciało dominuje w tej sztuce nad duchem, a automatyczne ruchy postaci nad zmiennością i dynamiką nieskrępowanego życia. W relacjach między bohaterami niedostosowanie i prymitywizm mieszały się z pozorną ogładą

²⁰ M. Hendrykowski: *Rejs...*, s. 18 i nast.

²¹ Zob. H. Bergson: *Śmiech: esej o komizmie*. Przeł. S. Cichowicz. Warszawa 1995.

intelektualną i towarzyską, naiwność i niezręczność skonfrontowane zostały z manipulacją, a frustracje połączyły się w błędne koło z agresją. Starannie budowane poczucie wyższości odbiorcy wobec świata przedstawionego nie pozwala czytelnikowi/widzowi traktować serio ani wydarzeń, ani postaci przedstawionych, które — niczym marionetki — „okazują się zwykłymi zabawkami w rękach kogoś drugiego, kto nimi po prostu się bawi”²².

Błaha sztuka obyczajowa nasycona została sporą dawką teatralności, w szerokim znaczeniu tego pojęcia. W komedii dostrzec można wiele zabiegów metateatralnych, poczynwszy od najprostszych i najbardziej oczywistych wskazówek scenicznych w didaskaliach, poprzez momenty przygotowywania „przedstawienia” (postaci aranżują dodatkową przestrzeń gry i jawnie wchodzi w określone role), skończywszy zaś na scenach odgrywanych podczas zebrania jako klasycznym przykładzie „sztuki w sztuce”. Te ewidentne sygnały jawnej teatralności, rozumianej jako ujawnianie sytuacji teatralnej na poziomie kompozycji zdarzeń, splatają się w komedii Głowackiego z teatralizacją działań postaci, które ukazane zostały jako twórcy/uczestnicy zachowań wyraźnie sztucznych, jakby „nie swoich”. Atmosfera gry pozorów panuje w świecie przedstawionym od pierwszej sceny. Relacje między postaciami to w dużej mierze manifestacyjne udawanie dobrego samopoczucia w zespole i następujące po sobie kolejne „występy” bohaterów, którym zależy przede wszystkim na utrzymaniu dobrej pozycji w grupie dzięki starannemu wykorzystywaniu „fasady osobistej”. Nie bez powodu stosuję w tym miejscu język opisu relacji interpersonalnych, pochodzący z prac Ervinga Goffmana. Styl prezentacji zbiorowości w sztuce Głowackiego polega bowiem na uwydatnieniu „dramatyzacji działalności” jednostki w grupie: „W obecności innych jednostka z reguły wyposaża swą działalność w znaki pozwalające dramatycznie oświetlić i wydobyć z cienia przemawiające na jej korzyść fakty, które w innym wypadku mogłyby pozostać niewidoczne lub niezauważone”²³. Bohaterowie dbają/walczą przede wszystkim o to, by zaistnieć wśród innych, dokonując mniej lub bardziej trafionych, ale nade wszystko ośmieszających, gestów autoprezentacji. Konfrontacja nieporadnych lub zapalczywych prób sprostania roli społecznej z rzeczywistym miernym potencjałem intelektualnym czy też z ograniczonymi możliwościami fizycznymi bohaterów stanowi jedno z ważnych źródeł komizmu w tej sztuce. Znakomitym przykładem tej techniki prezentacji postaci pozostają sceny „wizji lokalnej”, nasycone żywiołowymi reakcjami kobiety nad wyraz rozerotyżowanej i mężczyzny niezwykle przestraszonego natarczywością żony swego przełożonego.

²² Ibidem, s. 69.

²³ E. Goffman: *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Oprac. J. Szacki. Przeł. H. i P. Śpiewakowie. Warszawa 1981, s. 69.

Nagromadzenie gagów i spiętrzenie pomyłek kreuje zdarzenia przedstawione jako samonapędzający się mechanizm nieporozumień i niedorzeczności rodem z farsy. I właśnie ta farsowość to ewidentna cecha przedstawionej intrygi. Utwór, który rozpoczyna się jak satyryczna komedia obyczajowa, nosi znamiona farsy przede wszystkim we fragmentach stanowiących przykład jednego z elementarnych zabiegów dramaturgicznych, czyli „sztuki w sztuce”. Wyolbrzymienie reakcji postaci podczas scen pokazywanego/odgrywanego romansu, nieoczekiwane odgrywanie ról kochanków przez różnych uczestników zebrania, skoncentrowanie słów lub gestów postaci wokół pragnień erotycznych i śmieszność ujawnionych dzięki temu kompleksów — wszystkie te pomysły zastosowane przez autora bez najmniejszej troski o prawdopodobieństwo zdarzeń powodują, że sztuka staje się przede wszystkim „czymś do śmiechu”, czyli farsą²⁴. U źródeł wielu nieporozumień, jak na monokauzalną i niedialektyczną farsę przystało, tkwi podstawowa, zresztą niezbyt wyrafinowana, przyczyna: inżynier Romanek potrzebuje rozvodu, aby móc wyjechać na placówkę zagraniczną, i w tym celu inicjuje romans swojej żony z podwładnym Czesławem Pałkiem. Ujawnienie mocy sprawczej tego mechanizmu zdarzeń nie oznacza jednak rozwiązania akcji. Chwyty farsowe kończą się wraz z zakończeniem zebrania. W ostatniej scenie zdeorientowany Czesław Pałek zostaje dosłownie wypchnięty z sali z powodu zbliżającej się pory otwarcia wystawy. Cudzołóstwo nie zostało ukarane — wbrew oczekiwaniom oskarżonego bohatera, który czuł się tak winny, że pisał sam na siebie donosy.

Podczas gdy karykaturalne rozwinięcie akcji wywołuje bezinteresowny śmiech, obliczony przede wszystkim na dostarczenie uciechy odbiorcy, śmiech wolny od jakiejkolwiek poważniejszej refleksji, to pointa scen przedstawionych, oprócz gwarantowanego strukturą *pièce bien faite* efektu zaskoczenia, wprowadza element dezorientacji. Splot zdarzeń pozornie szczęśliwy dla protagonisty (Pałek nie został ukarany) oznacza co prawda powrót do równowagi, naruszonej wskutek intrygi inżyniera, cały problem polega jednak na tym, że zobrazowany porządek świata przedstawionego, sankcjonowany obyczajową i polityczną normą, sam w sobie jest dość podejrzany. Wykpieni bohaterowie sztuki funkcjonują bowiem w świecie nieetycznych zasad, których nie da się ani złamać, ani pominąć. I które — poza stylem ich przywołania wzbudzającym śmiech — same w sobie wcale nie są śmieszne. Dlatego też starannie zaprogramowane w tekście poczucie wyższości odbiorcy wobec postaci, a zarazem pewien rodzaj pobłażania dla niefortunnych działań bohaterów sprowokować może zastygnięcie uśmiechu na twarzy czytelnika/widza. Nie bez powodu przecież w dialog postaci wpi-

²⁴ Nawiązuję w tym miejscu do tytułu artykułu Małgorzaty Szpakowskiej *Farsa, czyli coś do śmiechu* („Dialog” 1986, nr 11).

sana została parafraza cytatu z *Rewizora* Mikołaja Gogola, przypominająca, że odbiorca komedii to podmiot śmiejący się i zarazem przedmiot śmiechu. Powtórzenie słów znanych z Gogolowskiej komedii, a zatem swego rodzaju odautorski komentarz do reguł świata przedstawionego, w połączeniu z tytułem utworu gwarantuje efekt ironii. Ma również, pomimo naddatku chwytów farsowych i komicznych, delikatny rys dydaktyzmu. Można bowiem zauważyć, że sztuka Głowackiego (której tytuł nieodparcie kojarzy się z tytułem dzieła Wojciecha Bogusławskiego *Nędza uszczęśliwiona*) przypomina nieco w swej schematyczności „satyryczno-moralizatorski wariant komedii obyczajowej” pisanej w epoce oświecenia. *Cudzołóstwo ukarane* (1972) Janusza Głowackiego, podobnie jak *Małżeństwo w rozwodzie* (1782) Dyzmy Bończy Tomaszewskiego czy *Miłość dla cnoty* Wincentego Marewicza (1787), to utwory pisane lekkim piórem autorów — „dostawców” sztuk teatralnych, w których moralizm nie ma bezwzględного charakteru, bo są one „pozbawione jednoznacznie szczęśliwego zakończenia”²⁵.

Zarówno dostrzegalne w *Cudzołóstwie ukaranym* powinowactwa tego dramatu z tradycją obyczajowej komedii oświeceniowej, jak i kryptocytat z *Rewizora* Mikołaja Gogola korespondują z dominującymi walorami estetycznymi tekstu Głowackiego: satyryczny i farsowy charakter zdarzeń przedstawionych projektuje przede wszystkim ludyczną płaszczyznę odbioru sztuki; witalny śmiech z głupoty bohaterów dominuje nad innymi odcieniami komizmu. Taki charakter *Cudzołóstwa ukaranego* potwierdza realizacja sztuki na Scenie STS Teatru Rozmaitości w 1972 roku²⁶. Utwór Głowackiego zaistniał w teatrze jako tekst rozrywkowy, wyzwalaający spontaniczny śmiech, a nawet gromki rechot, zrodzony z dystansu wobec tego, co głupie i gorsze. Recenzent przedstawienia dostrzegł co prawda w sztuce Głowackiego „głębszy sens” i zaakcentował ważne wnioski moralne, jakie odczytać można z intrygi przedstawionej, ale jednocześnie nie ukrywał — i czytał z tego obiekt krytyki — że reżyser spektaklu, Lech Helwig-Górzyński, „chciał koniecznie, aby to było śmieszne przede wszystkim”²⁷. Reżyser teatralny wykorzystał zatem komiczny potencjał tekstu i zaoferował widzowi spektakl lekki, oscylujący pomiędzy farsą erotyczną i kabaretową zgrywą. Niemala była w tym rola obsady: Kalina Jędrusik zagrała niezaspokojoną żonę inżyniera, a Jan Matyjaszkiewicz wcielił się w postać naiwnego, sfrustrowanego, choć niewątpliwie bardzo zaangażowanego kochanka. Jakkolwiek by oceniać tekst i przedstawienie, przyznać można, że stanowią one dobry przykład rozrywkowej funkcji teatru i potwierdzają zapotrzebowanie

²⁵ D. Ratajczakowa: *Komedia oświeconych 1752—1795*. Warszawa 1993, s. 194.

²⁶ J. Głowacki: *Cudzołóstwo ukarane*. Prapremiera: 14.05.1972. Teatr Rozmaitości w Warszawie. Reż. L. Helwig-Górzyński. Zob. <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/13143,szczegoly.html> [data dostępu: 15.05.2014].

²⁷ A. Wróblewski: „*Cudzołóstwo ukarane*”..., s. 13.

na ten typ popularnej rozrywki. Pisał Andrzej Wróblewski: „ludzie to kupią. Starsi — żeby ich nie pomawiano, że »wapniaki«; młodzi — żeby zobaczyć, jak się dziewczynnie ściąga majtki, zresztą za jej zachętą i aprobatą”²⁸.

Spośród cech wyróżniających pierwszy utwór dramatyczny Głowackiego wymienić należy jeszcze jeden koncept, znaczący dla sposobu percepcji sztuki. *Cudzołóstwo ukarane* określone zostało przez krytykę jako „satyryczna komedia o luźnej, scenariuszowej budowie i zarazem cechach zbliżonych do środowiskowego reportażu, nie bez widocznych także wpływów optyki telewizyjnej w komponowaniu scen i ujęć”²⁹. Nietrudno dostrzec w tym tekście rękę scenarzysty filmowego, który dba zarówno o fabularne, jak i o wizualne walory ukazanych zdarzeń. Trywialny temat zdrady małżeńskiej urozmaicony został dość niecodziennym konceptem powtórzenia scen romansu przed zaciekawionymi uczestnikami zebrania, dzięki czemu dynamiczną, łatwą do streszczenia intrygę porównać można z dobrze zrobionym projektem scenariusza filmowego, w którym „sztuka w sztuce” to swoisty „hak” opowiadanej historii, gwarantujący napięcie dramatyczne i budzący ciekawość potencjalnego widza³⁰. Te skojarzenia nie byłyby prawomocne, gdyby nie podstawowe rozwiązanie przestrzenne, zaprojektowane w tekście. Akcja rozgrywa się w trzech planach (podczas zebrania odbywa się wspomniana rekonstrukcja romansu, a w tle sceny robotnicy montują rzeźby na wystawę). Trzy równoległe mikroakcje skonstruowane zostały z pewnością w celu wzbogacenia karykaturalnego obrazu zbiorowości, ale sposób ich prezentacji przypomina reguły budowania scenariusza filmowego, w którym przestrzeń świata przedstawionego ukazana jest dzięki kompozycji bliższych i dalszych planów. Kadrowanie obrazu scenicznego poprzez wyciemniania poszczególnych fragmentów przestrzeni akcji (to wskazówka zanotowana w didaskaliach) przypomina ujęcia filmowe i wywołuje skojarzenia z efektem zbliżenia czy też najazdu kamery. Głowacki, pisząc swój pierwszy tekst dramatyczny na podstawie własnego opowiadania, nie pozwala zapomnieć czytelnikowi o tym, że kreuje przestrzeń dramatyczną także jako autor, który ma za sobą doświadczenie tworzenia scenariuszy filmowych³¹.

²⁸ Ibidem.

²⁹ J. Kelera: *Panorama dramatu. Studia i szkice*. Wrocław 1989, s. 56.

³⁰ Zob. M. Karpiński: *Niedoskonałe odbicie. O sztuce scenariusza filmowego dla scenarzystów, dla przyszłych scenarzystów i dla wszystkich, którzy kochają kino*. Warszawa 1995, s. 88.

³¹ O zależności między prozą, dramaturgią a scenopisarstwem filmowym w twórczości Janusza Głowackiego pisałam w artykule: *Poetyka powtórzenia. O scenariuszach filmowych Janusza Głowackiego*. W: *Miedzy filmem a teatrem*. Red. S. Bobowski, M. Lesiak, M. Różewicz. Wrocław 2012. Zob. również: K. Kornacki: *Głowacki jako scenarzysta kina polskiego (rekonesans)*. W: *Dramaturgia Janusza Głowackiego — trochę teatru*. Red. J. Ciecho-wicz. Gdańsk 2013.

Cudzołóstwo ukarane jest dzieckiem swojej epoki, to znaczy lat siedemdziesiątych XX wieku. Tekst przynależy do całkiem pokaźnego zbioru utworów dramatycznych z tak zwanej przeciętnej półki, które z perspektywy czasu nabierają znaczenia jako ślad praktyki pisarskiej, może tej nie najwyższego lotu, ale stanowiącej świadectwo „zasobów i sposobów” repertuaru teatru popularnego oraz przyzwyczajęń odbiorczych i upodobań publiczności. Tekst Głowackiego znakomicie sytuuje się w ramach ówczesnej estetyki normatywnej. Z jednej strony odzwierciedla obyczajowe „tu i teraz”: zawodowe problemy ludzi pracy, małe spory środowiskowe, zdradę małżeńską, konflikt pokoleń — wszystko to dzięki naśladowaniu potoczno-oficjalnego stylu mówienia i dopuszczalnego sposobu myślenia. Z drugiej strony zakłada odbiór oparty na podtekstach, według strategii „mrugnięcia okiem”, zgodnie z przyzwyczajeniami Polaków, dla których każdy, nawet najbardziej niewinny śmiech łatwo mógł stać się śmiechem z instytucji, ideologii, władzy. „Aluzyjność obejmowała wszystko” — tak pisała o powojennej dramaturgii krajowej Dobrochna Ratajczakowa, przeciwstawiając patetyczną i tradycyjną formalnie twórczość emigracyjną twórczości krajowej, która wbrew okolicznościom, czy może właśnie ze względu na krajobraz polityczny, nasycona była szyderstwem i śmiechem³². *Cudzołóstwo ukarane* Głowackiego, tekst napisany przede wszystkim ku ucieście odbiorcy, potraktować można zatem jako jedną z licznych deklaracji autora, który wybrał postawę prześmiewcy i sytuuje swój głos wśród głosów „kpiarzy” i „szyderców”, bynajmniej nie poważnych moralistów³³.

Oczywiście spośród grupy kpiarzy najbliżej Głowackiemu do wczesnego Sławomira Mrożka; łatwo określić rodowód pisarstwa autora *Kopciucha* poprzez nawiązania do twórczości Mrożka. Jeśli autor *Policii*, kilkanaście lat przed debiutem dramaturgicznym Głowackiego, ukazuje w swych humoreskach mierną kondycję intelektu, za pomocą którego bohaterowie usiłują oswoić dziwny stan rzeczy, mitologizując i mistyfikując jednocześnie zwykłą, czasem opresyjną codzienność³⁴, to autor *Cudzołóstwa ukaranego* — w geście powtórzenia za Mrożkiem — demaskuje przepaść między zideologizowa-

³² D. Ratajczakowa: *Światło duszy i lampy rozumu*. W: *Teatr i dramat polskiej emigracji 1939–1989*. Red. I. Kiec, D. Ratajczakowa, J. Wachowski. Poznań 1994, s. 275.

³³ Przywołuję te określenia w nawiązaniu do tytułów opracowań na temat polskiej dramaturgii współczesnej, porządkujących różnorodną twórczość sceniczną ze względu na dwie dominujące tendencje w sposobie opisu świata, wynikające nie tylko z obranej estetyki, lecz także z odrębnych postaw światopoglądowych i poznawczych poszczególnych autorów dramatycznych. Zob. J. Kelera: *Kpiarze i moralisci. Szkice o nowej polskiej dramaturgii*. Kraków 1966; M. Piwińska: *Legenda romantyczna i szydery*. Warszawa 1973; S. Gębala: *Wśród szyderców i gdzie indziej*. Katowice 1981.

³⁴ Zob. J. Błoński: *Mrożka droga do komedii...*, s. 18 i nast.

na frazeologią a świadomością swych bohaterów, zarówno inteligentów, jak i robotników. „Początkujący Mroźek silnie podkreśla role zawodowe postaci... i związane z tymi rolami cechy”³⁵. Początkujący Głowacki przedstawia w swych utworach całe galerie portretów przedstawicieli kilku grup społecznych, akcentując uwarunkowania środowiskowe i zawodowe poszczególnych typów ludzkich czy charakterów, a w pierwszym swym utworze dramatycznym osiąga apogeum w zakresie uprzedmiotowienia marionetkowych postaci. Wreszcie drogę Mroźka do komedii wyznaczają humoreski, parodie i małe prozy, podobne w swej głębokiej strukturze fabularnej do *casusu*, droga Głowackiego natomiast wiedzie w prostej linii od felietonów poprzez opowiadania i scenariusze filmowe do dramatów. Wspomniany podobny punkt wyjścia upodobania obu pisarzy do tworzenia frazeologii, która „mówi postaciami”, nie oznacza jednak tożsamości form i technik literackich. Właściwy obu dramatopisarzom „zaczarowany krąg aluzji, parafraz i stylizacji”³⁶ prowadzi bowiem do odrębnych rozwiązań literackich. W przypadku Janusza Głowackiego „narodziny dramatopisarza z ducha publicysty” to proces inaczej ukierunkowany aniżeli wspomniana „Mroźka droga do komedii”. Głowacki nie zmierza do uogólnienia, nie kreuje przypowieści, ani też nie tworzy sytuacji przedstawionych na zasadzie *reductio ad absurdum*³⁷. Choć komiczne sploty akcji w *Cudzołóstwie ukaranym* wywołują wrażenie niedorzeczności, to śmiech z perypetii bohaterów przynależy raczej do rubasznego, cielesnego rechotu rodem z farsy niż do półśmieszku połączonego z refleksją, które towarzyszą teatrowi absurdu. Głowacki mistrzostwo osiąga w warstwie rodzajowej, w błyskotliwym portretowaniu bohaterów pochodzących z różnych środowisk społecznych: czasem wypełnia wizerunki postaci bogactwem cech przedstawionych, czasem sporządza tylko szkicowe portrety z kilku charakterystycznych kresek. W gruncie rzeczy autor wierny pozostaje tradycyjnym metodom tworzenia postaci literackich, a skuteczność w prezentacji tych osobników zapewnia sobie dzięki strategicznemu projektowaniu dystansu wobec przedmiotu opisu. Głowackiego interesuje przede wszystkim precyzja w naśladowaniu i upodobanie do zniekształcenia tego precyzyjnego wizerunku, a to w stronę delikatnej karykatury, a to w kierunku zjadliwej satyry. Nie ostrzy autor swego dowcipu, tak jak Mroźek, na konfrontacji faktu i normy, na rozpatrywaniu osobliwości, niepojętej dla zdroworozsądkowego myślenia bohaterów. Zresztą, kilkanaście lat po debiucie literackim Mroźka, w okresie małej stabilizacji, oburzające niegdyś pęknięcie między normą społeczną a doświadczeniem jednostki stało się już tylko uwierającym, ale jednocześnie utrwalonym eg-

³⁵ Ibidem, s. 24.

³⁶ Ibidem, s. 17.

³⁷ Zob. J. Kelera: *Mroźek — dowcip wyobraźni logicznej*. W: Idem: *Kpiarze i moralności...*, s. 88 i nast.

zystencjalnym faktem, stanem permanentnym i poniekąd oswojonym ze względu na konieczność symbiozy zideologizowanych struktur administracyjnych z życiem codziennym obywateli PRL-u. Głowacki proponuje zatem komiczne, konwencjonalne odwzorowanie rzeczywistości, choć pozwala sobie gdzieniegdzie na bezpieczny, ukryty w niewywrotowej satyrze, krytycyzm w stosunku do układów polityczno-społecznych. Tak przynajmniej autor poczyną sobie na początku drogi twórczej, gdy opiera swój warsztat na wyostrzonym zmyśle obserwacji, wrażliwości lingwistycznej i humorze zaprawionym sporą dawką sceptycyzmu.

Rozrywkowe *Cudzołóstwo ukarane* trudno byłoby ożywić poza kontekstem powstania tego utworu. Jego siła, a zarazem słabość tkwi bowiem w warstwie rodzajowej. Wierność realiom sprawdziła się jako dobra maska kryjąca autorską postawę kpiarza, ale kpina po latach zbladła, nie pozostała na tyle nośna, by zneutralizować nachalny sztafaż społeczno-obyczajowy sztuki. Komedia, dobrze przyjęta przez publiczność w warszawskim STS-ie, to dziś okaz o wartości muzealnej. Nie zmienia to jednak faktu, że wydobyty z lamusa tekst okazuje się dość ważnym punktem na początku dramaturgicznej twórczości Głowackiego. Można rzec, że stanowi próbkę rzemiosła, niczym sztubacka wprawka, zabawa formą. To tekst oparty na klarownych zasadach *pièce bien faite*, przykład dowcipnego dialogu dramatycznego, który znakomicie pełni funkcję charakteryzującą postaci. Ale jednocześnie to utwór fabularny iskrzący od nadmiaru karykaturalnych pomysłów. Nic dziwnego zatem, że kolejne dramaty — te pisane po *Cudzołóstwie ukaranym* — oparł Głowacki na strategii eliminacji pierwotnego bogactwa środków wyrazu. Zaczął pisać kameralne teksty dramatyczne i słuchowiska — sceny damsko-męskie (na przykład *Obciach*, *Konfrontacja*, *Zaraz zaśniesz*) oraz pełnospektaklowe dramaty realistyczne, portretujące różne środowiska (*Mecz*, *Kopciuch*). Utwory te wskazują, że Głowacki w swoich kolejnych dramatach korzystał już oszczędniej z bogatego repertuaru pisarskich technik przedstawieniowych. Zachował jednocześnie spore przywiązanie do tradycyjnych, sprawdzonych konwencji dramatyczno-teatralnych, które służą szczegółowemu odwzorowaniu warstwy obyczajowej epoki współczesnej autorowi.

Tête à tête

Konfrontacja, czyli druga po *Cudzołóstwie ukaranym* opublikowana w „Dialogu” sztuka dramatyczna Janusza Głowackiego, rozpoczyna szereg utworów, w których pisarz konsekwentnie powtarza jeden schemat fabularny — swego rodzaju inwariant sporej części własnej twórczości dramatycznej; chodzi o małoobsadowe sztuki kameralne, z reguły jednoaktówki, przedstawiające damsko-męskie konflikty dnia codziennego. Są to utwory dramatyczne i słuchowiska wyrastające z tradycji sztuk mieszczańskich, oparte na konwencji obrazka rodzajowego; w tych utworach o „małych dramatach” z życia powszedniego autor skrzętnie wykorzystuje kod obyczajowy lat siedemdziesiątych XX wieku, ale zarazem prezentuje napięcia i starcia międzyludzkie zgodnie z powszechnie przyjętymi, stereotypowymi wyobrażeniami na temat przyczyn i przebiegu konfliktów między mężczyzną a kobietą; dominuje w dramatach przedstawienie różnych kłótni małżeńskich, w których istotną rolę odgrywa motyw zazdrości. Gdyby pokusić się o genezę literacką tego typu tekstów, można by przyrównać kameralne dramaty Głowackiego do dziewiętnastowiecznego wzorca „sztuk dla dwojga” (*pièce en deux*), a konkretnie — do tych jednoaktówek Aleksandra Fredry, które prezentują „wszechogarniający, nieracjonalny i niemotywowany lęk przed zdradą”¹. Podobnie jak w sztukach Fredry, w dramatach Głowackiego nie jest to wcale „teatr miłości”, ale „teatralizacje związku między dwojgiem ludzi, dbających o zachowanie małżeńskiej i rodzinnej formy, zdroworozsądkowej perspektywy szczęścia”². Repetycje kilku opublikowanych w krótkim czasie, zbliżonych do siebie pod względem treści miniatur dramatycznych, pozwalają mówić o seryjności jako strategii twórczej autora³. Wspomnianą serię tekstów Janusza Głowackiego tworzą następujące sztuki: *Konfrontacja* (1973), *Obciach* (1974), słuchowiska: *Herbata z mlekiem* (1974) i *Spacer przed snem* (1979), oraz dramaty: *Zaraz zaśniesz* (1980) i *Choinka strachu* (1981). Do

¹ D. Ratajczakowa: *Świat Fredrowskich jednoaktówek*. W: Eadem: *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*. T. 1. Wrocław 2006, s. 444.

² Ibidem.

³ Zob. *Między powtórzeniem a innowacją. Seryjność w kulturze*. Red. A. Kisielewska. Kraków 2004.

tego zestawu utworów zaliczyć można również *Polowanie na karaluchy* (1986, druk 1990), choć zaznaczyć należy, że relacja między małżonkami przedstawiona w dwuaktowym *Polowaniu...* uwarunkowana jest zgoła innymi czynnikami społeczno-obyczajowymi, które znacząco dookreślają sytuację dramatyczną i kondycję życiową bohaterów emigrantów.

Dramatopisarz we wspomnianych tekstach powtarza podobny typ interakcji w czasie damsko-męskiego *tête à tête*: pisarz, dziennikarz lub scenarzysta filmowy prowadzi zazwyczaj dialog ze swą dość niepokorną i niezależną żoną. Powielenie analogicznych problemów i konfliktów w różnych wariantach sytuacyjnych czy tematycznych tworzy wyraźnie autonomiczną całość w dramaturgii Janusza Głowackiego, ważną również ze względu na możliwe do uchwycenia walory autobiograficzne wspomnianych utworów⁴. To sfera autorskich powtórzeń/przekształceń w ramach tej samej strategii prezentacji „sprawdzonego” (czytaj: doświadczonego) układu relacji osobowych, czyli konfrontacji mężczyzny i kobiety. W takim ujęciu tytuł (i poniekąd treść) pierwszej ze wspomnianych sztuk potraktować można metaforycznie jako zapowiedź kolejnych utworów dramatopisarza, który wykazał w swej twórczości spore przywiązanie do pokazywania różnych niuansów „walki płci”⁵.

Temat „walki płci” nie jest w twórczości dramatycznej Głowackiego ani zjawiskiem niezwykłym, ani nowym. Duże fragmenty pierwszych utworów prozatorskich pisarza poświęcone zostały temu zagadnieniu, na czele ze słynnym opowiadaniem *Polowanie na muchy*, sfilmowanym przez Andrzeja Wajdę w 1969 roku⁶. Podobnie w przypadku innych opowiadań z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, w których autor sportretował różne działania i profesje obywateli Polski Ludowej, poświęcając zarazem sporo uwagi konfliktom damsko-męskim. Nic zatem dziwnego, że krótkie teksty prozatorskie Głowackiego opatrzone zostały następującym

⁴ Zob. K. Olczak: *Autobiografizm we wczesnych dramatach Głowackiego* („Konfrontacja”, „Herbata z mlekiem”, „Zaraz zaśniesz”). W: *Dramaturgia Janusza Głowackiego — trochę teatru*. Red. J. Ciechowicz. Gdańsk 2013.

⁵ Zob. uwagi Tadeusza Drewnowskiego o twórczości Janusza Głowackiego, zamieszczone w książce *Literatura polska 1944–1989 — próba scalenia: obiegi, wzorce, style* (Kraków 2004), w rozdziale pod tytułem *Dialog i walka płci*.

⁶ Warto przypomnieć w tym miejscu, że w scenariuszu filmowym napisanym na podstawie *Polowania na muchy* Głowacki poddał karykaturalnej przeróbce fabułę swego opowiadania. Romans niedosłego rusycysty i ambitnej studentki polonistyki, naszkicowany z wykorzystaniem stereotypu kobiety-modliszki, kobiety-wampa, to znakomity przykład obrazowania relacji kobiety i mężczyzny jako walki płci, w tym przypadku skrajnie uschematyzowanej ze względu na zdecydowaną przewagę krwiożerczej płci pięknej. Zob. B. Popczyk-Szczęsna: *Poetyka powtórzenia. O scenariuszach filmowych Janusza Głowackiego*. W: *Między filmem a teatrem*. Red. S. Bobowski, M. Lesiak, M. Rózewicz. Wrocław 2012.

komentarzem: „Wszystkie traktują o miłości, lecz obejmują różne środowiska: snobistyczną elitę warszawską, środowisko biurowe i partyjne, zapadłą prowincję. Utwory te wszędzie stwierdzają to samo: pełny zanik personalnych relacji w miłości. Obydwie strony stają się wyłącznie »obiektami seksualnymi«, dowolnie wymienialnymi, ulegającymi represjom i gwałtom. Byłoby to dość monotonne, gdyby nie różne języki środowiskowe, znakomicie podsłuchane i wykorzystane. Już język wyklucza zarówno podmiotowość, jak i możliwość porozumienia. [...] Właściwie trudno tu, bez względu na osobliwości środowiskowe, mówić o miłości, raczej o antymiłości. O tańcu manekinów w nowym stylu la-ba-da, który rozprzestrzenia się jak epidemia”⁷.

Portretowanie „walki płci”, sugestywne w opowiadaniach Głowackiego ze względu na wspomniany potencjał naśladowczy prozy odzwierciedlającej język potoczny i środowiskowy, w dramaturgii tego autora zyskuje nieco inny wymiar. Naśladowanie prywatnej sfery egzystencji bohaterów odbywa się co prawda dzięki *mimesis* językowej, z wykorzystaniem mowy określającej status społeczny i typ emocjonalności postaci przedstawionych, ale to nie „język przedstawiony”, charakterystyczny dla prozy Głowackiego, odgrywa zasadniczą rolę w kompozycji scen dramatycznych. Na plan pierwszy wysuwa się bowiem precyzyjne budowanie konfliktu damsko-męskiego dzięki nawiązaniom do różnych dramatyczno-teatralnych konwencji przedstawieniowych. Znany z prozy, a także ze scenariuszy filmowych autorstwa Janusza Głowackiego świat karykaturalnie naszkicowanych bohaterów i spardiowanych relacji międzyludzkich w dramaturgii tego autora stanowi tylko jedną z kilku płaszczyzn kompozycji świata przedstawionego. Łatwo odnieść do niektórych sztuk dramatycznych zacytowane słowa Tadeusza Drewnowskiego na temat prozy pisarza, ale z zastrzeżeniem, że pomysł na opowiadania tylko częściowo znajduje odzwierciedlenie w dramatach autora. O ile niewątpliwie w dalszym ciągu treścią utworów Głowackiego pozostaje rozgrywka damsko-męska, a autor w opowiadaniach i dramatach powtarza różne warianty scen małżeńskich i sytuacji miłosnych, różne konfiguracje napięć emocjonalnych i rozczarowań partnerów, wreszcie odtwarza znakomicie język niezobowiązujących flirtów i małżeńskich sporów, o tyle w sztukach teatralnych pisarz urozmaica te obyczajowe treści przedstawione zróżnicowanymi zabiegami formalnymi. W opowiadaniach dominują na ogół dwie konwencje prezentacji świata: narracja zsubiektywizowana bądź narracja trzecioosobowa, z charakterystycznym dla autora nieepickim modelem prozy⁸. W dramaturgii natomiast wykorzystane zostały rozma-

⁷ T. Drewnowski: *Literatura polska 1944–1989...*, s. 405–406.

⁸ Zob. P. Czapliński, P. Śliwiński: *Literatura polska 1976–1998: przewodnik po prozie i poezji*. Kraków 1999, s. 271–273.

te odmiany gatunkowe: od farsy począwszy, na dramaturgii subiektywnej kończąc. I jeśli w odniesieniu do *Konfrontacji* czy *Obciachu* potwierdza się wspomniana teza o antymilości przedstawionej, o postaciach ukazanych w „tańcu manekinów w nowym stylu la-ba-da”, to nieco trudniej objąć tym sformułowaniem relacje międzyludzkie zaprezentowane w kolejnych sztukach dramatycznych Głowackiego. Sprzyja temu zresztą kameralna forma „sztuk dla dwojga”, które ze względu na charakter konfliktu dramatycznego i niewielką przestrzeń akcji ukazują bohaterów w zbliżeniu, projektując znaczenia dzięki uwyrażnieniu szczegółów słownych i/lub wizualnych drobiazgów.

Z wielu możliwości budowania rzeczywistości przedstawionej w dramacie Głowacki preferuje rozwiązanie proste i oczywiste: naśladownictwo relacji międzyludzkich w miniaturze, tzn. odzwierciedlenie rozmowy, jaką prowadzą partnerzy w damsko-męskim związku w kameralnej przestrzeni domowej. Autor nie jest w tym względzie ani nowatorem, ani rewolucjonistą: pokazuje po prostu kameralne sytuacje rodzinne bądź nieoczekiwane spotkania mężczyzny i kobiety — zgodnie z regułą prawdopodobieństwa i wymogami motywacji psychologicznej. W scenach rozmów dwojga ludzi koncentruje się przede wszystkim na spektakularnej rozgrywce słownej, tworzącej sieć zależności między postaciami, rozwijanej stopniowo dzięki dynamicznemu powiązaniu akcji i reakcji partnerów dialogu. Na pierwszym etapie twórczości dramatycznej interesuje Głowackiego jako autora przede wszystkim codzienny, prywatny wymiar ludzkiej egzystencji, ograniczony do sytuacji spotkania dwojga ludzi w niewielkiej przestrzeni. Przedmiotem opisu i myślą przewodnią tej dramaturgii pozostaje zatem owa „zaniedbana relacja”, o którą upominał się tak dobitnie w *Małych listach* Sławomir Mrożek⁹. Próżno szukać w jednoaktówkach Głowackiego jakichś fundamentalnych pryncypiów, wyznaczających porządek ludzkiej egzystencji: ani metafizyka, ani istotne konflikty życia społecznego, ani żadne nadrzędne determinanty ideowe nie warunkują treści i przebiegu spotkania bohaterów dramatycznych. Ważna natomiast pozostaje inna, mniej wzniosła, ale równie fundamentalna perspektywa: powielane w kilku konfiguracjach różne sceny z życia pary (osób powiązanych przysięgą małżeńską lub tylko chwilowo zaistniałą sytuacją) tworzą zbiór obrazków rodzajowych na temat tego, co dzieje się podczas interakcji jednostki z inną jednostką. Człowiek pojawia się w twórczości Głowackiego przede wszystkim jako „współczłowiek”, bo istotną racją (i przekleństwem) jego egzystencji pozostają relacje międzyludzkie¹⁰. Jakby w zgodzie z postulatami Mrożka i na potwierdzenie

⁹ S. Mrożek: *Zaniedbana relacja*. W: Idem: *Małe listy*. Kraków 1982.

¹⁰ Zob. P. Szondi: *Teoria dramatu nowoczesnego 1890—1950*. Przeł. E. Misiulek. Warszawa 1976, s. 11—12.

jego tezy, „że umiemy wszystko, ale nie umiemy spostrzec tego, co najbliżej, i obecności drugiego człowieka, bez której nie można się obejść, a z którą nie wiadomo, co począć”¹¹.

Janusz Głowacki sprowadza akcję swych miniaturowych sztuk do wymiaru „słownej potyczki małżeńskiej, która zazwyczaj rozwija się w charakterystyczny sposób. Jej kolejne fazy to: z trudem artykułowana pretensja, otwarte oskarżenie o zdradę, kontratak oskarżonego, spiętrzenie obustronnych wymówek, rozładowanie sytuacji wspólnym dowcipem lub — w wariantcie pesymistycznym — wyczerpanie językowe i wygaszenie emocji”¹². Tworzywem interakcji pozostaje przeważnie dialog kontrowersyjny, zbudowany zgodnie z regułami sztuki mimetycznej, jako nośnik konfliktu, symptom przeżyć, źródło wiedzy o świecie przedstawionym, a w sumie — środek prezentacji wspomnianego wizerunku *dramatis personae* — człowieka ukazanego w zderzeniu z innym człowiekiem: w relacji rodzinnej i społecznej. Pojedynki słowne, kłótnie, ironiczne komentarze, złośliwości, groźby, pochlebstwa czy niedomówienia — wszystkie te strategie jako warunki spójności i napięcia w dialogu dramatycznym konstytuują porządek zdarzeń i zmienne emocje bohaterów. Na tym właśnie zróżnicowaniu zachowań w ramach powtarzalnego układu „ona — on” opiera się dynamika świata przedstawionego, niezależnie od faktu, czy jest to świat narysowany grubą kreską karykatury (*Konfrontacja*, *Obciach*), czy też świat zaprojektowany jako konflikt międzyludzki pełen niuansów i niedomówień (na przykład *Choinka strachu*).

Zaniedbane relacje rodzinne/prywatne, jakie wizualizuje Głowacki, i splot konwencji, które autor wykorzystuje w tej prezentacji, zinterpretować można z kilku punktów widzenia: od tych najbardziej osobistych, biograficznych kontekstów poczynawszy, poprzez kategorię codzienności jako jeden z ważnych aspektów przedstawienia świata w tekstach literackich, aż po uogólnienia o charakterze socjologicznym. Każda z tych opcji interpretacyjnych znalazła już swe miejsce w recepcji krytycznej dramatów Janusza Głowackiego. Katarzyna Olczak w analizowanych pod kątem autobiograficznym jednoaktówkach znalazła wiele powinowactw sytuacyjnych i charakterologicznych między faktami z biografii pisarza a konstrukcją poszczególnych scen dramatycznych¹³. Jacek Kopciński w sztukach radiowych Głowackiego odnalazł spory potencjał dramaturgiczny właśnie ze względu na przypisaną formie audialnej sugestywność przedstawiania relacji międzyludzkiej, wykreowanej za pomocą wypowiedzianego słowa i dźwięku¹⁴. Wspomnia-

¹¹ S. Mrozek: *Zaniedbana relacja...*, s. 109.

¹² J. Kopciński: *Gry małżeńskie, czyli nastuchiwanie Głowackiego*. W: *Dramaturgia Janusza Głowackiego...*, s. 57.

¹³ K. Olczak: *Autobiografizm we wczesnych dramatach Głowackiego...*

¹⁴ J. Kopciński: *Gry małżeńskie, czyli nastuchiwanie Głowackiego...*

na relacja to przede wszystkim bardzo osobisty, naznaczony emocjonalną zażyłością i erotyką związek dwojga ludzi, sportretowanych w domowym zaciszu, w okolicznościach dnia codziennego. Codziennosc przedstawiona stanowi w tych sztukach istotną perspektywę postrzegania egzystencji człowieka — z dala od spektakularnych gestów dramatycznych i na uboczu znaczących wydarzeń społeczno-politycznych. W komentarzu innej autorki — Wandy Zwinogrodzkiej — na temat twórczości Janusza Głowackiego zaakcentowana została z kolei symptomatyczna jedność poszczególnych wizerunków bohaterów stworzonych przez dramaturga, spójność postaci gwarantowana ich statusem społecznym i specyficzną kondycją mentalną¹⁵. Sportretowani przez autora trzydziestoletni inteligenci uwikłani są bowiem w różne konflikty zawodowo-środowiskowe, co w połączeniu z kłopotami osobistymi postaci i przerostem jednostkowych ambicji prowadzi do odczuwania przez nie permanentnego dyskomfortu psychicznego.

Niezależnie od tego, który z wymienionych akcentów interpretacyjnych przyjmiemy za zasadniczy w refleksji o wczesnym dorobku dramaturgicznym Janusza Głowackiego, istotny pozostaje fakt, że autor preferuje widzenie swego bohatera przede wszystkim jako człowieka społecznego — *homo socialis*. To z tej perspektywy Głowacki prezentuje odbiorcy różne wersje konfliktu dramatycznego, to w takim kontekście porusza problem jednostkowej tożsamości, ukształtowanej i zdeterminowanej uczestnictwem jednostki w określonym układzie relacji/ról społecznych. Bohaterowie kameralnych sztuk Głowackiego to najczęściej inteligenci, wykonujący wolny zawód mężczyźni (pisarz, scenarzysta, malarz, dziennikarz) oraz kobiety (dziennikarka, malarka czy aktorka). Tłem rozgrywki, jaką prowadzą postaci, pozostaje kondycja społeczna bohaterów, rzadziej okoliczności polityczne (jak w przypadku *Choinki strachu* czy *Polowania na karaluchy*). To w kontekście zawiedzionych ambicji i niezgodnych z realiami wyobrażeń toczą się rozmowy bohaterów, a frustracje zawodowe często napędzają drobne małżeńskie konflikty. Status postaci — „młodych polskich inteligentów lat siedemdziesiątych XX wieku”¹⁶ — wpływa na treść i przebieg rozmowy między partnerami, skoncentrowanej wokół spraw prywatnych, w których tle jednak uwidaczniają się różne problemy zawodowe (*Obciach*, *Zaraz zaśniesz*, *Choinka strachu*).

Najczęściej prezentowany układ sił w dramatach to sfrustrowany mężczyzna przeciwstawiony swej partnerce — kobiecie wykształconej i (naprzemiennie) albo zbyt silnej, albo zbyt neurotycznej dla swego partnera. Sceny z życia codziennego, które autor konsekwentnie powtarza w swych kolejnych sztukach, ukazują zatem postaci egzemplaryczne, reprezentujące — je-

¹⁵ W. Zwinogrodzka: *Bohater Głowackiego kontynuuje polowanie*. „Dialog” 1990, nr 5.

¹⁶ J. Kopciński: *Gry małżeńskie, czyli nastuchiwanie Głowackiego...*, s. 57.

zykowo, mentalnie i emocjonalnie — prawdy środowiskowe i racje społeczne swego czasu (tzn. lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku). Słabość psychiczna postaci, ich ograniczone możliwości działania, przeciwności losu sprowadzone głównie do potyczek małżeńskich czy partnerskich, monotonia pożycia i wyczerpanie związku w małej stabilizacji dnia codziennego, błędne decyzje i uwierająca jednostkę pamięć przeszłości — to najważniejsze kwestie poruszane w kameralnych sztukach Głowackiego. Ciąg tematycznych i sytuacyjnych powtórzeń, jakie stosuje autor w swych drobnych utworach „damsko-męskich”, pozwala wnioskować, że patronuje tej dramaturgii wizja relacji międzyludzkich jako permanentnej gry o dominację, ujawniającej się szczególnie w codziennych zachowaniach i zwyczajnej egzystencji tuzinkowych postaci¹⁷. Nawet jeśli przedmiotem konfliktu pozostaje najzwyczajniejsza zazdrość bądź podejrzenia o zdradę, tematy rodem z farsy, w sytuacjach przedstawionych demonstracyjnie ujawniany jest sposób bycia bohaterów, skoncentrowanych głównie na rywalizacji z rozmówcą w jednostkowej walce o zapewnienie sobie chwilowej przewagi lub o polepszenie swej pozycji. Jeśli zatem, jak wspomniałam, najczęściej pojawia się w tych sztukach bohater egzemplaryczny, to jednocześnie jest on bohaterem *par excellence* dramatycznym, istniejącym w działaniu: w obecności partnera i w starciu z partnerem; granice doświadczenia ukazanych postaci wyznaczone są ich możliwościami i zakresem udziału w mikrokosmosie stosunków społecznych.

Wspomniany typ interakcji społecznej, jaką projektuje w swych kameralnych sztukach Janusz Głowacki, skojarzyć można z analizą transakcyjną Erica Berne’a. Dramaty Głowackiego to przykłady ewidentnej rozgrywki słownej między partnerami, motywowanej emocjami, monotonią życia w związku, niepowodzeniami w życiu zawodowym, a przede wszystkim pragnieniem dominacji na miarę możliwości postaci ukazanych w prywatnym, mikrosocjalnym wymiarze swej egzystencji. Dialog między kobietą a mężczyzną w sztukach Głowackiego przypomina kilka typów gier, opisanych przez Erica Berne’a jako „rusztowanie życia małżeńskiego”¹⁸. Skargi, jakie słyszą od siebie nawzajem bohaterowie *Obciachu*, to znakomita ilustracja gry małżeńskiej opisanej przez Berne’a pod tytułem „Gdyby nie ty” (GNT); reakcje Ewy ze sztuki *Herbata z mlekiem* przywodzą na myśl kontrasty w zachowaniu, charakterystyczne dla gry „Oziębła kobieta”. Często wśród scen przedstawionych pojawia się również następujący układ: sytuacja dramatyczna to interakcja trzech osób, podczas której „ten trzeci”/ „ta trzecia” znajduje się niejako w pozycji arbitra małżeńskich sporów. Ten

¹⁷ Zob. M. Szpakowska: *Pamiętniki ambitnych młodzieńców*. „Dialog” 2005, nr 2, s. 158.

¹⁸ Zob. E. Berne: *W co grają ludzie? Psychologia stosunków międzyludzkich*. Przeł. P. Izdebski. Warszawa 1987, s. 90.

typ relacji między postaciami, spełniający reguły gry „Sąd”¹⁹, warunkuje przebieg konfliktu dramatycznego w *Konfrontacji* i *Obciachu*.

Zasygnalizowana możliwość wykorzystania w analizie dramatów Głowackiego teorii gier wypracowanej na gruncie psychologii społecznej, możliwość przyporządkowania sytuacji dramatycznych poszczególnym typom transakcji międzyludzkich wskazuje na standardowy, oparty na stereotypach wymiar reprezentacji rzeczywistości w omawianych utworach. Niezależnie jednak od wszelkich powtórzeń tematycznych i sytuacyjnych w sztukach Głowackiego, które pokazują przede wszystkim życie potoczne i prawdy obiegowe tkwiące w przypadkach poszczególnych, przyznać należy, że autor — twórca serii obrazków obyczajowych — barwnie wykorzystuje ulubiony temat ze względu na „strategię odchyień-wariacji”²⁰, w tym przypadku — ze względu na wykorzystanie różnych odmian gatunkowych dramatu i nawiązania do twórczości innych wybitnych dramaturgów, ukazujących codzienne konflikty damsko-męskie. Właśnie tym różnym konwencjom dramaturgicznym, a także różnym aluzjom literackim poświęcę uwagę w analizie kolejnych sztuk obyczajowych z kameralnej serii *tête à tête*.



Siła tekstów Głowackiego nie tkwi — jak wspomniałam — w oryginalności przekazu, utrzymanego w tradycji mieszczańskich komedii małżeńskich, ale w powtórzeniach, dzięki którym autor z finezją artysty i precyzją rzemieślnika przedstawia podobne sytuacje z użyciem różnych konwencji dramatyczno-teatralnych. Wierny ludycznej perspektywie opisu tworzy kilka wersji spotkań *tête à tête* bohaterów i komponuje krótkie sztuki, prezentując zarówno komiczne zachowania stypizowanych postaci, jak i bardziej rozbudowane pod względem psychologicznym relacje międzyludzkie. W kilku tekstach z repertuaru sztuk obyczajowych można zatem dostrzec różne techniki dramaturgiczne, decydujące o przyporządkowaniu tych dzieł do różnych odmian gatunkowych dramatu. Pierwsza ze sztuk, *Konfrontacja* (sygnowana przez autora jako utwór radiowy, ale zrealizowana również w formie teatralnej i telewizyjnej), to satyryczny obrazek rodzajowy, jeszcze w stylu *Cudzołóstwa ukaranego*, o wyraźnych cechach farsy; powstały niedługo potem *Obciach* to absurdałna czarna komedia; *Herbata z mlekiem* i *Spacerek przed snem* to kameralne słuchowiska z cechami — kolejno — dramatu techniki analitycznej i melodramatu; jednoaktówka *Zaraz zaśniesz* to krótka scena obyczajowa, epizod z życia kobiety i mężczyzny,

¹⁹ Ibidem, s. 94—105.

²⁰ M. Hopfinger: *Powtórzenie wędrujące przez media*. W: *Miedzy powtórzeniem a innowacją...*, s. 13.

zawdzięczający swe napięcie usytuowaniu zdarzeń tuż przed zasadniczym dla bohaterów rozstrzygnięciem życiowym/moralnym, skonstruowany na podobieństwo jednoaktówki fatalistycznej; *Chojnka strachu* to sztuka psychologiczna zbudowana z wykorzystaniem zasad psychodramy. Z kolei napisane już na emigracji *Polowanie na karaluchy* stanowi przykład dramatu subiektywnego.

Konfrontacja to pierwsza z serii sztuk o kontaktach damsko-męskich, można rzec że najbardziej uproszczona wersja konfliktu małżeńskiego, oparta na pomysle uprzedmiotowienia bohaterów i wyrazistym komizmie sytuacyjnym. Sztuka zbudowana została wokół pomysłu zestawienia dwóch par, które spotkały się w celu rozstrzygnięcia ewentualnej zdrady. W czasie ekspresywnych równoległych dialogów z przemieszanymi wątkami toczy się prywatne śledztwo Ewy, która podejrzewa swego męża Andrzeja o zdradę. Komizmu i pikanterii tej sytuacji dodaje fakt, że pomocnikiem i doradcą skłóconych małżonków jest Jan, kochanek Ewy, a świadkami kłótni pozostaje zaprzyjaźniona para znajomych — Rysiek, były mąż Ewy, i Elka, kochanka Jana. Pięcioro bohaterów usiłuje sprostać niezręcznej sytuacji, spowodowanej chęcią zemsty żony, która oczekuje wyjaśnienia prawdy i spodziewa się tym samym pognębić męża. Zaplanowana przez bohaterkę konfrontacja ujawnia jednak znacznie więcej przemilczanych szczegółów z życia intymnego osób zgromadzonych: okazuje się, że egzystencja poszczególnych bohaterów, uwikłanych w romanse w różnych konfiguracjach, to pasmo wielu przygód erotycznych, kłamstw i wzajemnych podejrzeń, pełnych złośliwości. Splątanie relacji miłosnych postaci, wzmocnione efektowną nagonką słowną i siłą insynuacji poszczególnych rozmówców, tworzy dynamiczny układ zmieniających się „związków otwartych”. Niczym w sztuce Franki Rame i Daria Fo *Związek otwarty* sceny damsko-męskie w dramacie Głowackiego przedstawione zostały jako manifestacja napięć między partnerami, prowadzących do skrajnego nieporozumienia dzięki kumulacji absurdalnych pretensji. Potok oskarżeń zazdrosnych i zdradzanych (zarówno kobiet, jak i mężczyzn) przybiera monstrialne rozmiary, bo tempo dialogu i szybkie zmiany tematu napędzają rozmowę, czyniąc z niej błyskawiczną wymianę ciętych, czasem nonsensownych argumentów.

O ile przebieg zdarzeń i rysunek postaci dramatycznych w *Konfrontacji* przyporządkować można wyznacznikom farsy (wpływa na to sam typ konfliktu, opartego na motywie zdrady, szybki dialog przypominający rozpędzoną maszynę podejrzeń i oskarżeń, komiczne reakcje postaci wykreowanych na podobieństwo marionetek zaślepionych zazdrością czy wreszcie duża rola przypadku w przebiegu dynamicznych zwrotów akcji), o tyle puenta sztuki zdaje się ujawniać również inny wymiar świata przedstawionego. Zakończenie utworu, czyli scena, w której uspokojeni protagoniści — Ewa i Andrzej — zasiadają razem przed telewizorem, żeby obejrzeć dziennik te-

lewizyjny, i planują kolejną konfrontację, obrazuje świat przedstawiony jako fragment z jakiegoś cyklu powtarzających się inscenizacji kłótni. Emocjonalne *status quo* bohaterów tej komedyjki polega bowiem na planowaniu kolejnych spotkań, podczas których urażone kobiety oraz zazdrośni mężczyźni (i na odwrót) urządzają sobie kłótnie, dając upust złości i podejrzliwości, by zaraz potem spokojnie powrócić zarówno do swych domów, jak i do równowagi psychicznej.

Zdarzenia przedstawione sugerują, że postaci odgrywają pewne zachowania niczym w teatralnym schemacie, projektowanym przez bohaterów całkiem świadomie — jako sposób na urozmaicenie monotonii życia małżeńskiego. Nie ma tu, co prawda, tak ewidentnych wejść w rolę, jakie odnaleźć można w *Kochanku* Harolda Pintera, którego bohaterowie, zgodnie z etymologią słowa *persona*, odnajdują sposób na przełamanie stagnacji małżeńskiej w zakładaniu różnych masek w interpersonalnej grze, niemniej jednak styl ukazania relacji mężczyzny i kobiety w sztuce Głowackiego prowokuje skojarzenia z wcześniejszą o kilka lat sztuką Pintera dzięki analogicznemu w przesłaniu, choć odmiennemu w toku zdarzeń pomysłowi manifestowania teatralności zachowań partnerów skazanych na koegzystencję w skostniałym układzie: małżonek i małżonka. Te odgrywane przez postaci przedstawienia scen romansów (w dramacie Pintera) i scen zazdrości (w sztuce Głowackiego) sprawiają wrażenie działań nawykowych, podejmowanych na podobieństwo kameralnego świeckiego rytuału, którego funkcją pozostaje odnowienie więzi w małżeńskiej wspólnotcie. Tak naprawdę nie chodzi przecież o zakończenie związku/-ów, tylko o urozmaicenie nudnego pożycia dzięki odgrywaniu zaplanowanych sytuacji. W *Kochanku* Harolda Pintera wchodzenie w nowe role przez żonę i męża odbywa się oczywiście z pomocą całego bagażu kostiumów i rekwizytów, dzięki czemu teatralność relacji między ludźmi pokazana jest w pełni i z wszelkimi konsekwencjami, na czele z nadrzędną dla Pinterowskich sztuk niejednoznacznością słów i zachowań postaci. W słuchowisku Głowackiego, a więc w rozrywkowej sztuce „mniejszego kalibru”, również widoczny jest mechanizm wchodzenia postaci w określone role w cyklicznie planowanych przez bohaterów konfrontacjach zdradzonych i zdradzających. Zamiast rekwizytów ułatwiających „bycie w roli” pojawia się postać powiernika, który pomaga niewiernemu mężowi w przygotowaniu scenariusza zemsty na żonie:

ANDRZEJ Cholera... Nie wysypałeś się?

JAN Nie. Ale sam nie wiem, czy nie lepiej, żebyś się przyznał z tą Magdą. Zdaje się, że Ewę najbardziej męczy to, że ją okłamujesz.

ANDRZEJ Kochany, ja ją znam. Przyznam się, to koniec. Ty, ale co ja mam mówić? Co żeśmy ustalili, bo mnie się pieprzy, zdenerwowałem się.

JAN Coś ty z tą brzytwą wymyślił?

ANDRZEJ Taki greps. Ona lubi Dostojewskiego. To co ja mam mówić.

JAN No, że Magda z mężem się rozchodzi i że ona się ciebie uczepiła, błagała cię o spotkanie, a jej mężowi jest to cholernie na rękę, bo to uromantycznia całą sprawę. Zresztą oni się rzeczywiście rozchodzą.

ANDRZEJ To ja wiem. Nigdy nie wolno się wygadać przed nimi. Przyznasz się, to koniec. Stary, żebyś miał nie wiem jaką sytuację, niech cię nawet złapie w łóżku, też się możesz wytłumaczyć, bylebyś szedł na zaparte. Mówisz jej, że tylko z nią możesz żyć, z żadną inną ci nie wychodzi w łóżku, i w to ci każda uwierzy.

JAN No, dobra, dobra. No, to wracamy.

ANDRZEJ Czekaj, czekaj... Co mam jeszcze mówić?

JAN Że to tylko wasza sprawa, was dwojga i nie pozwolisz się nikomu mieszać.

ANDRZEJ No, dobra, dobra. Chodźmy²¹.

Równie komiczne przygotowania do występu w małżeńskim pojedynku pojawiają się także później, tuż przed kończącym sztukę rozładowaniem konfliktu:

ANDRZEJ Ty, mam do ciebie prośbę. Zohydz mi ją trochę.

JAN Po co?

ANDRZEJ No, co ci zależy? Chcesz, żebym z nią był?

JAN Ja wiem...

ANDRZEJ Ja ją rzucę.

JAN To rzuć.

ANDRZEJ Teraz nie mogę, bo ją za bardzo kocham.

JAN A kiedy ją będziesz mniej kochał?

ANDRZEJ Jak ona mnie będzie więcej kochać. Wtedy bym wołał ją rzuć. No, więc co, głupia ona jest, nie? Bardzo głupia, co?

JAN No, mądra nie jest.

ANDRZEJ Strasznie ci, stary, dziękuję. Wygląda dziś fatalnie, co?

JAN No, wygląda, prawdę mówiąc, nieźle.

ANDRZEJ Ale jest mieszczką?

JAN Jest.

JAN Widzisz²².

Wskazane fragmenty dialogów, jak na słuchowisko przystało, mają silny potencjał foniczny, a także sugerują — związany ze strukturą i sposobem zapisu replik — dynamizm ruchów i gestów postaci. Ekspresywne walory wypowiedzi bohaterów dynamizują przebieg interakcji, wskazując na farsowy rodowód postaci. Nadszarpnięte emocje i karykaturalne reakcje bo-

²¹ J. Głowacki: *Konfrontacja*. „Dialog” 1973, nr 10, s. 52.

²² Ibidem, s. 53—54.

haterów to typowe dla farsy wyolbrzymienia w anegdocie, która prezentuje świat sporów damsko-męskich jako niezwykle dynamiczny i mechaniczny zarazem układ relacji międzyludzkich.

Opisana analogia między *Kochankiem* Pintera a *Konfrontacją* Głowackiego — nie w wymiarze *stricte* fabularnym, lecz w zakresie steatralizowanej relacji płci — wydaje się analogią nieprzypadkową. Dostrzec można więcej powinowactw między sztukami Głowackiego i sztukami Pintera, oczywiście tymi z pierwszej połowy lat sześćdziesiątych XX wieku, w których pojawia się temat psychologicznej konfrontacji mężczyzny i kobiety, „w rozmaitych aspektach ich wzajemnych stosunków”²³. Podobieństwa tkwią w sposobie obrazowania niektórych aspektów relacji w przedstawionym damsko-męskim układzie personalnym: małżeństwo czy też związek partnerski ukazane są przez tych autorów jako pole nieustannych manewrów, zmierzających do uzyskania przewagi, jako przestrzeń szantażu emocjonalnego, przekłamań i manipulacji. Także jako relacja oparta na niedopowiedzeniu i podważaniu mocy tzw. faktów, które w toku dialogu stają się często przedmiotem powątpiewania nie tylko fikcyjnych rozmówców, lecz także odbiorcy (zwłaszcza w przypadku *Choinki strachu* czy *Polowania na karaluchy*).

Znamienne dla Głowackiego w jego kameralnych sztukach małżeńskich kreowanie antagonistycznych relacji między postaciami „w sferze zarówno sytuacyjnej, jak i wyobrażonej czy domysłnej”²⁴ pozwala również zaznaczyć podobieństwo utworów dramatopisarza do kilku innych sztuk o zbliżonym formacie fabularnym. Nie tylko zatem dramaty Harolda Pintera, dla którego ważna pozostaje ewokacja jakiejś tajemnicy w międzyludzkim związku, pojawić się mogą jako kontekst lektury sztuk autora *Kopciucha*. Farsowość i melodramatyczność konfliktu między mężczyzną a kobietą, wpisane w poetykę Głowackiego, a podkreślone dodatkowo steatralizowanymi gestami ekspresywnych postaci, wywołują skojarzenia z trzema bardzo charakterystycznymi sztukami, zakorzenionymi już w popularnym obiegu teatralnym: chodzi mianowicie o *Związek otwarty* Franki Rame i Daria Fo, o *Ławeczkę* Aleksandra Gelmana oraz o *Małe zbrodnie małżeńskie* Érica-Emmanuela Schmitta. Nie ulega wątpliwości, że wspomniane sztuki łączy z jednoaktówkami Głowackiego dobór postaci, typ konfliktu i rama psychologiczno-obyczajowa, w której dramatopisarze sytuują akcję, choć istnieją poszczególne znaczące różnice gatunkowe i stylistyczne między tymi utworami. Dominantą tematyką interakcji postaci jest rozgrywka damsko-męska, w czasie której — podczas eksplozji nerwów i emocji — następuje wyliczanie wad i mnożenie wyrzutów skierowanych do partnera. W przebiegu tych rozmów nagminnie

²³ B. Taborski: *Harold Pinter — dramaturg*. W: H. Pinter: *Dramaty 1. Komédie zagrożenia*. Sulejówkę 2006, s. 20.

²⁴ B. Taborski: *Wstęp*. W: H. Pinter: *Dramaty 2. Uwiktania rodzinne*. Sulejówkę 2006, s. 7.

pojawiają się oszustwa czy przekłamania, obnażające skłonności postaci do autokreacji i mityzacji rzeczywistości. Często ukazane są również, charakterystyczne dla małżonków/partnerów rozmowy, a łatwo dostrzegalne dla odbiorcy, wejścia w rolę, budujące relację przedstawioną jako pasmo uników czy drobnych oszustw. Poszczególne sekwencje dialogu ujawniają różne odsłony prawdziwego (?) oblicza lub kolejnej maski uczestników konfliktu, co gwarantuje dynamikę działań i służy podtrzymaniu napięcia w przebiegu konwencjonalnej skądinąd akcji dramatycznej. O ile zatem przekaz na temat rywalizacji płci mieści się w sferze ujęć popularnych i standardowych, o tyle dramaturgiczna robota autorów wspomnianych sztuk może dostarczyć sporo niespodzianek i/lub satysfakcji w odbiorze tych utworów. Rytm dialogów, błyskotliwość replik i zmienność nastrojów osób mówiących ujawniają całą paletę możliwych postaw mężczyzny względem kobiety (i *vice versa*). Dynamika interakcji opiera się na zróżnicowaniu tonacji w toku rozmowy: począwszy od ostrej nagonki słownej, pełnej oskarżeń i wyrzutów, poprzez spokojną wymianę informacji, rzeczową dyskusję, aż po liryczne wynurzenia, nastrojowe wspomnienia czy spowolnienie konwersacji dzięki przemilczeniom. Choć trudno o porozumienie między postaciami, język pozostaje sprawnym narzędziem ich komunikacji. Mimo iż dominuje wzajemna podejrzliwość i brak zaufania do partnera, to jednak słowo stanowi dla każdego z bohaterów doskonały oręż w starciu, znakomity środek skutecznego oddziaływania na partnera w tej rozgrywce między stronami konfliktu.

W przywołanych sztukach wszystko, co ważne z fabularnego punktu widzenia, tkwi w słowach, a pomiędzy słowami ujawnia się to, co zasadnicze w portretowaniu damsko-męskiego bytowania. Nie chodzi w tym przypadku jedynie o różnice w szczegółach życiorysów czy różne obrazy życia wewnętrznego postaci, prezentowane dzięki subtelnej komunikacji pozawerbalnej, dzięki przemilczeniom, tak charakterystycznym na przykład dla twórczości Harolda Pintera. Zasadnicza pozostaje bowiem właściwość portretowanej relacji mężczyzny i kobiety. Wydaje się, że wspomniani autorzy: Pinter, Fo, Gelman, Schmitt, wreszcie Głowacki — zarówno w tym, co ich upodabnia, jak i w tym, co ich różni, pokazują tę samą prawidłowość rządzącą zachowaniami partnerów relacji, tzn. silną, momentami irracjonalną potrzebę podtrzymywania związku pomimo wszystko, a zarazem — stagnację bycia razem w psychicznej uwięzi. Obecność drugiej osoby staje się przekleństwem, ale i warunkiem koniecznym ludzkiej egzystencji, portretowanej w kameralnym wymiarze małej przestrzeni, zazwyczaj czterech ścian wspólnego pokoju. Autorzy podkreślają regularność i w pewnym sensie niezmienną konfliktogenną układ, niezależnie od tego, czy kurtyna w ich sztukach opada w momencie przewidywanego rozstania małżonków, czy też w chwili wyciszenia negatywnych emocji, oznaczającej trwałość męczącego codziennego *tête à tête*.

Kolejnymi przykładami potwierdzającymi wskazane cechy kameralnych „sztuk dla dwojga” Janusza Głowackiego pozostają dwa bardzo podobne teksty: *Herbata z mlekiem* i *Zaraz zaśniesz*. W obu utworach zaprezentowana została krótka scena sporu między mężczyzną a kobietą: w pierwszej ze sztuk są to małżonkowie, w drugiej — partnerzy „z dłuższym stażem”. Teksty posiadają podobną strukturę dramaturgiczną: późny powrót do domu (żony w *Herbacie z mlekiem* i obojga bohaterów w *Zaraz zaśniesz*) powoduje, że zwyczajowa wymiana zdań na błahe tematy przeradza się szybko w potok argumentów i kontrargumentów, obnażających kondycję przedstawionego związku. Wychodzą na jaw ukryte pretensje, zaniedbania, rozczerowania, a przede wszystkim złośliwość bohaterów, stanowiące podstawę, temat i problem wielu codziennych rozmów. W relacji postaci odsłonięta zostaje również wielka siła przyzwyczajenia — nie tylko do siebie wzajemnie, lecz także do prowadzonych regularnie pojedynków słownych, złożonych z serii wymówek i nonsensownych wmówień. Zaznaczyć jednak należy, że wszystkie napięcia i gorące spory portretowanej przez Głowackiego pary przerywane są momentami czułości i wyciszenia, które gwarantują powrót do krótkotrwałej, „normalnej”, w miarę spokojnej koegzystencji.

Wydawać by się mogło, że przywołany schemat sytuacyjny niejako „zdublowany” we wspomnianych sztukach to przykład powtórzenia, w którym niewiele miejsca pozostaje na wyodrębnienie dramaturgicznych różnic. Owszem, w *Herbacie z mlekiem* i w *Zaraz zaśniesz* Głowacki tworzy jakby dwie odsłony z życia tej samej pary, przypominając raz po raz o dość podobnych, nierzadko spotykanych utrapieniach damsko-męskiego pożycia. Za każdym razem jednak podobny temat i konflikt przedstawiony obudowuje innym układem dramaturgii sceny. W przypadku *Herbaty z mlekiem* autor czerpie inspirację z Ibsenowskiej techniki analitycznej, czyniąc zdarzenia z przeszłości zasadniczą ośią prowadzonej przez bohaterów rozmowy (nawiasem mówiąc, pojawia się w tej sztuce nazwisko Ibsena jako autora *Dzikiej kaczki* przy okazji nazwania bohaterki przez męża mianem „niepoprawnej were-dyczki”). W sztuce *Zaraz zaśniesz* Głowacki tworzy scenę dialogu toczącego się w przeddzień realizacji ważnego postanowienia, mającego zaważyć na życiu obojga postaci, na podobieństwo techniki dramaturgicznej właściwej jednoaktówkom fatalistycznym, które obrazują sytuację rozgrywającą się „tuż przed katastrofą”²⁵. Głowacki wprowadza te zabiegi jako przykład nawiązań literackich — znana konwencja dramaturgiczna służy prezentacji dość banalnego, obyczajowego tematu; zarazem konwencja ta nie zostaje w pełni zrealizowana; wprowadzony przez autora pomysł na prezentację

²⁵ Zob. P. Szondi: *Teoria dramatu nowoczesnego...*, s. 52–53.

konfliktu nie kończy się bowiem typowym dla literackich wzorców rozwiązaniem węzła dramatycznego.

Herbata z mlekiem to miniatura dramatyczna, w której małżeńska rozmowa toczy się w nawiązaniu do wydarzeń z przeszłości: postaci wspominają minione zdarzenia, najpierw delikatnie, jakby mimochodem, potem już, wraz ze wzrastającą temperaturą sporu, coraz dobitniej. Uderza przy tym subiektywizm w przypominaniu faktów, zawsze interpretowanych na korzyść mówiącego²⁶. Zakłócenie wiarygodności wypowiedzi ujawnia napięcie i nerwowość, złośliwość i zapalczywość bohaterów. Tym samym fakty z przeszłości pojawiają się w dialogu dramatycznym w dwóch podstawowych funkcjach: jako drobne składniki biografii bohaterów naznaczające ich teraźniejszość oraz jako wyraźnie przekształcone subiektywnymi emocjami fragmenty wspomnień/urazów/uprzedzeń postaci tak nerwowych, że karmią one pastylkami uspokajającymi nie tylko siebie, ale nawet swego psa.

W *Herbacie z mlekiem* celem akcji dramatycznej jest ukazanie, że nie lada przeszkodą w życiu małżeńskim Andrzeja i Ewy pozostaje neurotyczna siostra Ewy, Elka, od której Ewa nie może i nie chce się uwolnić. Dlatego dialog małżonków, zainicjowany późnym powrotem żony ze spaceru z psem, toczy się wokół przypominania przykrych faktów z przeszłości, które umacniają Andrzeja w przekonaniu o zgubnym wpływie jednej siostry na drugą. Kontrataki żony okazują się bardzo skuteczne, bo uderza ona w podwaliny życia mężczyzny: ironizuje na temat pracy zawodowej Andrzeja i kpi z jego męskości.

Podobnie jak w sztukach Ibsena, przypominanie w dialogu faktów z przeszłości znacząco dookreśla dramatyczne „tu i teraz” bohaterów. Inaczej jednak niż w Ibsenowskich dramatach, wywoływanie z pamięci dawnych zdarzeń ani nie zmienia teraźniejszej relacji między postaciami dramatu Głowackiego, ani nie wpływa na rozstrzygnięcie ich problemów, ani wreszcie nie uprawnia do powątpiewania w zaistnienie przywołanych faktów. Przywoływanie przeszłości pozostaje natomiast ważną strategią w prezentacji cyklicznych sporów znerwicowanych małżonków, bo przecież w minionych zdarzeniach zawsze odnaleźć można jakiś pretekst do snucia przykrych insynuacji, do ironicznnych uwag, do subiektywnej interpretacji rzeczywistości. A ten proceder z kolei zaostrza temperaturę sporu bohaterów, uruchamia lawinę komentarzy i wyrzutów, w których cięte riposty łączą się z przydatną w małżeńskiej kłótni umiejętnością „łapania za słowa”.

W *Zaraz zaśniesz* bohaterowie — podobnie — mnożą wyrzuty i złośliwości kierowane do siebie nawzajem, choć wydaje się, że dominuje w tym

²⁶ Zob. uwagi na temat procesu przypominania przeszłości w dramaturgii Ibsena (procesu zawsze naznaczonego subiektywną perspektywą postaci mówiącej) w książce: M. Sugiera: *Upiory i inne powroty*. Kraków 2006, s. 155—175.

dialogu kobieta, która przy okazji rozmowy o niechcianym dziecku pragnie wysondować i upokorzyć swego partnera. Sprawa usunięcia ciąży jest dla bohaterki okazją do udowodnienia słabości mężczyźnie, który miota się przed partnerką, przestraszony wizją ojcostwa. Kobieta ze spokojem wysłuchuje argumentów bohatera, z poczuciem dystansu do sprawy punktuje słabe strony toku myślenia swego rozmówcy i z ironią zachowuje się w typowy w takiej sytuacji sposób — oskarża partnera o zdradę. Urządza tym samym mężczyźnie niezłą psychodramę, sama nie angażując się specjalnie w projektowany na partnera konflikt wewnętrzny. Istotną dla kobiety kwestię macierzyństwa pozostawia zatem na boku, nie mówiąc już o etycznym problemie usunięcia ciąży, który w zasadzie dla bohaterki nie istnieje²⁷. Relacja przedstawiona w sztuce przypomina zatem jakąś małą akcję odwetową, miniakt kobiecej zemsty, co daje bohaterce poczucie satysfakcji i emocjonalnej przewagi nad partnerem, przynajmniej na jeden wieczór. Bo przecież to właśnie On — Mężczyzna, a nie kobieta, która podjęła decyzję o usunięciu ciąży, nie może zasnąć w noc przed planowanym zabiegiem.

Zaraz zaśniesz i Herbata z mlekiem to sztuki dramatyczne, ukazujące fragmenty z życia w związku damsko-męskim z dwóch perspektyw temporalnych, odsłaniające dwa aspekty konfliktu dramatycznego jak awers i rewers tej samej zużytej monety. Bohaterów *Herbaty z mlekiem* determinuje przeszłość, bohaterów *Zaraz zaśniesz* dręczy myśl o przyszłości; każdą z par uwiera także ich teraźniejszość. Sceny dramatyczne obu sztuk jak w soczewce skupiają w sobie prawidłowość i monotonię ciągłej konfrontacji damsko-męskiej. Te krótkie utwory w jakiejś mierze przypominają konflikty moralne charakterystyczne dla twórczości Ibsena. W *Herbacie z mlekiem* pojawia się bezpośrednie nawiązanie do sytuacji znanych z dramatów norweskiego pisarza, w *Zaraz zaśniesz* przedmiot i przebieg rozmowy poniekąd przypominają sporne kwestie etyczne, stanowiące podstawę konfliktu w dramatach rodzinnych Ibsena. Głowacki, tworząc sceny obrazujące nerwowe pożycie dwojga osób, nie odwzorowuje jednak klimatu sztuk Ibsenowskich; nie powtarza również przesłania typowego dla jednoaktówek fatalistycznych. Choć rozmowa w *Zaraz zaśniesz* budowana jest od początku sztuki jako pełne napięcia starcie słowne na dzień przez „katastrofą”, to jednak brakuje wrażenia, że nadchodzący poranek oznacza dla bohaterów czas fatalnego rozstrzygnięcia. Rozpatrywanie ciąży bohaterki w *Zaraz zaśniesz*, podobnie jak przywołanie postaci siostry i lekarza w *Herbacie z mlekiem*, świadczy raczej o pretekstowym stylu interpretowania rzeczywistości przez bohaterów Głowackiego, którzy wykorzystują każdą okazję i okoliczność, żeby pozy-

²⁷ Zob. uwagi na temat tej sztuki w artykule: B. Popczyk-Szczęsna: *Macierzyństwo upublicznione, czyli dialogi o dziecku w dramacie współczesnym*. W: *Intymne — prywatne — publiczne*. Red. E. Wąchocka. Katowice 2015.

skać jak najwięcej argumentów przydatnych w prowadzeniu osobistych sporów. Bo dramatopisarz, prezentując w swych krótkich sztukach obyczajowych dynamiczne próby sił bohaterów, tak naprawdę oparł zachowania swych postaci na jednej dominującej zasadzie: damsko-męskie kłótnie, gry o przewagę i miniatyry zemsty toczą się w życiu codziennym nader często z użyciem bolesnych argumentów, ale również kończą się szybko. Po kulminacjach bolesnych wymian inwektyw i wyrzutów następują nagłe zwroty akcji, czyli momenty wyciszenia, wypełnione milczeniem bądź egzaltowaną czułością. Dlatego też „sztuki dla dwojga” Janusza Głowackiego wyróżniają się kolistą strukturą: scena ostatnia to zazwyczaj zawieszenie konfliktu, które potraktować można jako powrót do punktu wyjścia, moment rozładowania przed kolejnym etapem napięcia w nieustannym ciągu pojedynków. Zakończenia sztuk — jako chwile wyciszenia, ustanie sporu między partnerami — opracowane zostały zgodnie z autorską logiką związku, określoną sentencjonalnie i dosadnie przez Ewę, bohaterkę *Herbaty z mlekiem*: kobieta i mężczyzna zawsze ładnie się „szmacą i kochają” — *tertium non datur*. To wyraźna, skądinąd nieodkrywcza, dominanta w portretowaniu damsko-męskiej koegzystencji jako podstawowej, niezbędnej, choć świadomie i z definicji zaniedbywanej relacji. „Związek jest tu permanentnym kryzysem relacji, który jedynie przybiera ostrzejsze lub słabsze fazy. A podejmowana od czasu do czasu konfrontacja bardziej służy oczyszczeniu emocji niż zmianie postaw czy układów”²⁸.



Inny pomysł dramaturgiczny na przedstawienie kameralnego spotkania mężczyzny i kobiety odnaleźć można w słuchowisku *Spacerek przed snem*. Pisarz zręcznie nawiązuje w tej sztuce do stereotypów charakterologicznych płci. Rozpoczyna utwór zdarzeniem, które sugeruje dobrze znany układ sił: męską siłę/agresywność/napastliwość i kobiecą słabość/bezbronność/podrzędność:

*Noc. Może zegar wybija jedenastą, albo przez otwarte okno jakiegoś mieszkania na parterze słychać, że telewizja kończy program. Na ulicy dudnią kroki wracającej do domu dziewczyny. Nagle słyszymy stukot jeszcze jednych butów. Dziewczyna przyspiesza, jej buciki wybijają coraz szybszy rytm. Przyspiesza także idący za nią mężczyzna. Słychać zdyszane oddechy, potem odgłosy szarpaniny*²⁹.

²⁸ J. Kopciński: *Gry małżeńskie, czyli nastuchiwanie Głowackiego...*, s. 64.

²⁹ J. Głowacki: *Spacerek przed snem*. „Dialog” 1979, nr 5, s. 34.

Sensacyjny początek słuchowiska okazuje się jednak tylko dobrze poprowadzonym, zręcznym zawiązaniem akcji w sztuce zgoła melodramatycznej. Bohater usiłuje zgwałcić przypadkowo napotkaną dziewczynę, by odreagować w ten sposób zdrady żony, ale w konsekwencji tej „intrygi naprędce”, po chwili szarpaniny, zaprasza młodą kobietę do kawiarni, gdzie zaczyna snuć sentymentalne zwierzenia upokorzonego małżonka. Dziewczyna zaś w odpowiedzi również ujawnia swój życiowy problem, a mianowicie — dziewictwo, stanowiące przedmiot złośliwych komentarzy jej rówieśników i przyczynę utraty chłopaka. Spotkanie tych bohaterów, rozpoczęte od niezręcznego ataku mężczyzny, zmienia się stopniowo w bliską relację dwojga istot ludzkich, które — niczym postaci melodramatu, dobre i naiwne — doznały wielu krzywd ze strony innych, złych bohaterów czarno-białego świata³⁰.

Głowacki nie byłby jednak sobą jako pisarz, gdyby nie wprowadził delikatnych przemieszczeń w stereotypowym wizerunku płci (i działań przedstawionych). Bohaterka utworu, ośmielona delikatnością niedoszłego gwałciciela, dość szybko z ofiary i naiwnej cnotki przeistacza się w zalotną pannę i jednocześnie skuteczną terapeutkę, która pomaga uwierzyć w siebie mężczyźnie, zranionemu przez żonę. W efekcie rozmowy pełen frustracji zdradzany mąż zyskuje pewność siebie i poczucie atrakcyjności, umacnia się w przekonaniu o wartości własnej osoby i dostrzega szansę naprawienia błędów w małżeńskim pożyciu. Pointa sztuki, czyli moment rozstania bohaterów w przyjaźni, wzmacnia sentymentalne brzmienie historii, prezentującej spotkanie nieudaczników, którzy pomogli sobie nawzajem uwierzyć w możliwość zaradzenia życiowym kłopotom.



Na tle opisanych sztuk dramatycznych — prawdopodobnych obrazków obyczajowych — wyróżnia się tekst pt. *Obciach*; wyróżnia go wybrana przez autora, zdecydowanie odmienna konwencja dramatyczna. Sztuka, opublikowana w kwietniowym numerze „Dialogu” z 1974 roku, sytuuje się w twórczości Głowackiego między kameralnymi utworami z serii gier małżeńskich a pełnospektaklowymi dramataми środowiskowymi; zawiera sporo elementów czarnej komedii i absurdu. *Obciach*, z pozoru typowa komedia małżeńska, zaczyna się dość śmiesznie i standardowo zarazem. Na początku sztuki pisarz Jan czyta fragmenty z podręcznika biologii o prokreacji wśród różnych gatunków zwierząt; cytaty wprowadzają do utwo-

³⁰ Zob. uwagi na temat zasad konstrukcji melodramatu w artykule: E. Partyga: *Ib-sena i Czehowa gry genologiczne*. W: *Oblicza realizmu*. Red. M. Borowski, M. Sugiera. Kraków 2007, s. 84–89.

ru motyw niedobrej pary, który przewija się w całej akcji dramatu, nabierającej tempa wprost proporcjonalnie do jawnie lekceważonych reguł prawdopodobieństwa. Pierwsza wymiana zdań między Joanną i Janem to powtórzenia standardowych wyrzutów, formułowanych zgodnie z zasadą gry małżeńskiej w rodzaju „Gdyby nie ty” (GNT)³¹. Obcesowe traktowanie siebie nawzajem oraz mechaniczne, pozbawione jakiegokolwiek zainteresowania reakcje bohaterów na pukanie do drzwi pozwalają dostrzec w przedstawionych działaniach typowy obraz wyczerpanej relacji małżeńskiej. Następująca wkrótce nieudolna próba samobójcza sfrustrowanego pisarza dopełnia nastrój początkowych partii sztuki, którą określić można mianem komicznej obyczajowej anegdoty. Głowacki prowadzi jednak dalszy ciąg utworu jako następstwo zdarzeń nieprawdopodobnych, świetnie wykorzystując dramaturgię nagłych, nieoczekiwanych zwrotów akcji. Zatem po pierwsze, Jan, udręczony niemocą twórczą i stagnacją w związku z Joanną, opuszcza mieszkanie, by chwilę potem powrócić razem ze związanym Bulem, czyli porwanym z parkowej ławki pijakiem. Po drugie, od sceny porwania rozpoczyna się charakterystyczny pokaz sił, w czasie którego bohaterowie wykorzystują ofiarę, by dalej prowadzić swą małżeńską grę. Każdy z nich, pertraktując z porwanym niejako „na stronie”, pragnie odreagować napięcie wywołane trwaniem w uprzykrzonym związku. Dlatego na przykład Joanna i Jan z taką euforią reagują na soczyste epitety i inwektywy Bula, odnajdując w nich świeży materiał językowy do prowadzenia kłótni. Dodać również trzeba, że skrupowanemu i prymitywnemu pijackowi — pomimo wszystko — udaje się chwilowo wykorzystać sytuację małżeńskiego konfliktu, żeby zadbać o własny interes, to znaczy nie tylko o uzyskanie wolności, lecz przede wszystkim o znalezienie bezpiecznego schronienia, gdzie można dobrze zjeść, wypić, a przy okazji poflirtować z nowo poznaną kobietą.

Sztuka obfituje w nieoczekiwane spięcia w interpersonalnych grach, jakie prowadzą postaci dramatu. Jednym z bardziej niedorzecznych zwrotów akcji pozostaje moment, kiedy Bulo, rzekomy pogromca swych oprawców, pod wpływem słów pisarza Jana decyduje się na akt samobójczy — wiesza się, ale nie umiera, bo: „*nienaturalnym krokiem jak Golem czy Frankenstein sunie ku Janowi z wyciągniętymi dłońmi [...]*”³². Nie zabija jednak nikogo, jak można by przypuszczać na podstawie reguł czarnej komedii. Sztuka kończy się tańcem trójki bohaterów, zapowiadającym makabryczną rozrywkę, tzn. kolejne akty samookaleczenia każdego z nich w czasie absurdałnego ruchu, jakby transu. Nie tylko bowiem Bulo stracił palec, nie tylko Jan zranił się nożem; także Joanna, trzymając w ręku tasak, prawdopodobnie obetnie sobie nie-

³¹ Zob. E. Berne: *W co grają ludzie?...*, s. 104–105.

³² J. Głowacki: *Obciach*. „Dialog” 1974, nr 4, s. 42.

bawem jakąś kończynę. Tak właśnie Głowacki pointuje swą sztukę, sugerując różne możliwe znaczenia tytułu: słowo „obciach”, czyli w potocznym znaczeniu ‘kompromitująca sytuacja’, ‘uczucie wstydu’, skojarzyć można w tej sztuce: z klęską twórczą pisarza, z typem zachowań w układzie personalnym „on — ona — ten trzeci”, wreszcie (*par excellence*) — z następującymi po sobie, zupełnie nonsensownymi, aczkolwiek widowiskowymi, amputacjami różnych części ciała poszczególnych bohaterów.

Przywołane zdarzenia z dramatu Głowackiego zanalizować można w nawiązaniu do wzorca „Dwa do Jednego”, czyli do sytuacji dialogowej, którą Herta Schmid uznała za charakterystyczną dla teatru absurdu. Niezależnie bowiem od wątpliwości, jakie wywołała ta koncepcja³³, przyznać trzeba, że Głowacki napisał sztukę, w której trzy postaci „ustanawiają między sobą w trakcie dialogu dwubiegunowy układ sił”³⁴. Nie jest to stały podział na dręczących i dręczonego, bo — jak wspomniałam — każda ze stron małżeńskiego konfliktu próbuje choć na moment zyskać zaufanie potencjalnej ofiary, na złość partnerowi; oboje traktują Bula jako kartę przetargową w swej grze złośliwości i pretensji. Mówienie o trylogu w odniesieniu do układu postaci jest jednak uprawnione ze względu na te momenty sztuki, kiedy następuje wyraźne zjednoczenie skłóconej pary w akcie dręczenia porwanego.

Podobieństwa *Obciachu* do modelu, który opisała Herta Schmid, wynikają z kilku prawidłowości w kompozycji świata przedstawionego w dramacie. Jedną z nich — główną — jest to, że od momentu porwania, czyli zasadniczego punktu zwrotnego akcji, w przypadku bohaterów *Obciachu* „mamy wciąż do czynienia z postępowaniem bezmyślnym, mechanicznym, zależnym od zewnętrznych warunków i wewnętrznych popędów”³⁵. Odkąd tylko Jan, zupełnie irracjonalnie, przyprowadza z sobą związanego Bula, kształtuje się w sposób niejako „naturalny”, odgórny relacja podrzędności — tu: między ofiarą a jej prześladowcami. W nawiązaniu do pierwszych słów sztuki, zaczerpniętych z podręcznika biologii, stwierdzić można, że niegroźni z pozoru inteligenci ujawniają zachowania niezgodne z cechami swego „gatunku”, bo uruchamiają w sobie instynkt drapieżcy: mężczyzna manifestuje przewagę fizyczną, mocno krępując porwanego, a kobieta na swój damski sposób usiłuje usidlić ofiarę: przebiera się i paraduje przed związanym Bulem niczym samica podczas godów. Małżonkowie tworzą również zwarty front i używają siły fizycznej w chwili, kiedy Bulo usiłuje ich zaatakować. Te różnorodne przejawy agresji Jana i Joanny zyskują swój finał w bezpośrednim akcie przemocy: odcięciu palca porwanemu.

³³ Zob. M. Sugiera: *Dramaturgia Sławomira Mrożka*. Kraków 1996, s. 191—193.

³⁴ H. Schmid: „Dwa do Jednego”: *sytuacja dialogowa charakterystyczna dla teatru absurdu*. Przeł. M. Sugiera. W: *Dramat i teatr po roku 1945*. Red. J. Popiel. Wrocław 1994, s. 144.

³⁵ Ibidem, s. 150.

Klarowny przykład realizacji układu dramatycznego „Dwa do Jednego” odnaleźć można nie tylko w samym pomysle okaleczenia ofiary, lecz także — co wyraźnie łączy sztukę Głowackiego z absurdalnymi jednoaktówkami — w działaniach, które następują potem. Bieg akcji wskazuje, że w świecie przedstawionym „chodzi nie tylko o proste wykonanie aktu przemocy, ale też o jego usprawiedliwienie przez samą ofiarę”³⁶. Dzieje się tak za sprawą precyzyjnego sprzężenia zwrotnego między działaniami a językiem postaci. Pisarz Jan odkrywa w sobie bandytę krzywdzącego bliźniego, a wkrótce potem uzasadnia swoje zachowanie sprytnym przekłamaniem, które świadczy o tym, jak łatwo „intelekt mitologizuje (czy mistyfikuje) codzienność”³⁷:

JAN (*zrywając się*) Męczeństwo Bula będzie odkupieniem. Potniemy cię na kawałki i będziemy wysyłać do ludzi prywatnych i do instytucji. Może nawet za granicę. Ręce, nogi, oczy, uszy. Joanno, mam misję do spełnienia. Bulo, właśnie twoje części wstrząsną ludźmi! Pomyśl tylko: jak wyrzut sumienia będziesz w kawałkach przychodził z poranną pocztą. Zburzymy ich spokój, zniszczymy samozadowolenie filistrów, pedałów, zupaków, strażaków, Henryka też³⁸.

Wyraźny kontrast między kompetencją językową inteligentów a językiem ich niewykształconej ofiary wskazuje na przewagę retoryczną Joanny i Jana, co ma swoje daleko posunięte konsekwencje dramaturgiczne. Otóż dzięki manipulacji słownej pisarza, który traktuje swój czyn w kategoriach misji, Bulo uznaje zasadność aktu przemocy, bez większego sprzeciwu bie-

³⁶ Ibidem.

³⁷ J. Błoński: *Mrożka droga do komedii*. W: Idem: *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*. Kraków 1996, s. 18. Sugerowane podobieństwo sposobu wykorzystania języka przez bohaterów Głowackiego i Mrożka ma charakter nieprzypadkowy i nieodosobniony. Jeśli chodzi o *Obciach*, wskazać można więcej nawiązań do stylu i techniki dramaturgicznej autora *Tanga*. Przede wszystkim — skuteczność językowej perswazji i przemoc języka uwidoczniona w jednoaktówce Głowackiego przypomina poniekąd strategię dialogową z utworu *Na pełnym morzu*; nonsensowny pomysł amputacji różnych części ciała zestawić można z procesem eksterminacji słabych pionków ludzkich, ukazanym w sztuce *Strip-tease*, a motyw niedorzecznego porwania skojarzyć warto, bardziej ogólnie, z typową dla Mrożka strategią umieszczenia osobliwości w centrum świata przedstawionego dramatów — jako czynnika opresyjnego dla bohaterów i katalizatora akcji. Wszystkie te skojarzenia z jednoaktówkami fatalistycznymi Mrożka pozwalają traktować *Obciach*, dość późny w porównaniu ze wspomnianymi sztukami, jako rodzaj przypomnienia/powtórzenia konwencji na zasadzie gestu epigońskiego — w celu sportretowania nijakiego życia sfrustrowanych inteligentów z lat siedemdziesiątych XX wieku językiem i stylem już znanym, bo wykorzystanym przez Mrożka ponad 10 lat wcześniej.

³⁸ J. Głowacki: *Obciach...*, s. 33–34.

rze do ręki sznurek i wiesza się, nie znajdując kontrargumentów wobec wymyślnych teorii Jana. Zdobywa się tylko na gorzki komentarz:

Ty żeś mnie do tego doprowadził, taki frajer³⁹.

Nietrudno wnioskować, że zaprezentowany w sztuce układ personalny, kierunek działania i typ konfliktu dramatycznego czyni z postaci przedstawionych przez Głowackiego grupę marionetek, których działania są determinowane instynktem. Bieg zdarzeń pokazuje, że mamy do czynienia z figurami zredukowanymi do kilku zasadniczych reakcji na bodźce otaczającego świata: pragnienie odwetu za różne niepowodzenia życiowe oraz bezkompromisowa wola przetrwania to podstawowe wyznaczniki wszelkich działań podejmowanych przez postaci. Podobnie jak w przypadku bohaterów dramatu absurdu, trudno logicznie uzasadnić niedorzeczne, poniekąd rozpaczliwe gesty Joanny i Jana, którzy pograżają się coraz bardziej w marazmie dnia codziennego i stają się ofiarami własnych natręctw — bez szans na zmianę upodrzędnionej kondycji. Absurdalny wymiar tej wizji człowieka podkreślony został przez zmechanizowane działania porządkujące. Bezsensowne przemieszczenia mebli, przesuwanych przez bohaterów podczas rozmowy z porwanym, to stały element akcji, w której ujawnia się „tendencja do zmiany człowieka w bierny instrument oddziaływania przedmiotów nieożywionych”⁴⁰. Obsesyjne zmiany układu domowych sprzętów podkreślają dyskomfort psychiczny Jana i Joanny, ich głęboką niechęć do dotychczasowego stylu życia, a tym samym chorobliwe pragnienie przerwania złej życiowej passy. Nadmierne przywiązanie do przedmiotów i codziennych nawyków (na przykład chowanie przed partnerem napojów i żywności) sprawia, że postaci używają rzeczy jak fetyszy, pozostając pod wrażeniem ich mocy sprawczej. To z kolei w absurdalnej rzeczywistości przedstawionej ma dwie bardzo proste i brutalne zarazem konsekwencje: przedmiot jest używany albo jako narzędzie zbrodni, albo jako narzędzie samookaleczenia w nonsensownym akcie autodestrukcji.

Na zakończenie refleksji o *Obciachu* pozostaje jeszcze dookreślić i sprecyzować znaczenie używanego w niniejszym omówieniu pojęcia „absurd”. Nadmienić trzeba, że akcja sztuki, zbudowanej bez uwzględnienia zasady prawdopodobieństwa, pełna niedorzecznych zachowań postaci — choć wywołuje skojarzenia z chwytami dramatu absurdu — to ma swe prymarne źródła w estetyce farsy i czarnej komedii. Śmiech, rodzący się z poczucia niedorzeczności świata przedstawionego, pozostaje kąśliwy, jak w satyrze,

³⁹ Ibidem, s. 40.

⁴⁰ H. Schmid: „Dwa do Jednego”: sytuacja dialogowa charakterystyczna dla teatru absurdu..., s. 159.

i makabryczny, jak w czarnej komedii; nie wywołuje zatroskania kondycją bohaterów. Projektowany w dramacie dystans wobec zdarzeń i bohaterów w żadnej mierze nie prowadzi zatem do głębszej refleksji egzystencjalnej, tak charakterystycznej w recepcji dramatu absurdu, a wywołanej percepcją obrazów marnej i przypadkowej kondycji człowieka w świecie⁴¹. Spośród trzech perspektyw semantycznych, w jakich funkcjonować może pojęcie „absurd” (o czym pisał w swej słynnej książce Martin Esslin), najbliższej zatem absurdo- wi z tekstu Głowackiego do perspektywy artystyczno-konwencyjnej⁴². Dramatopisarz w kompozycji działań przedstawionych używa nielogicznych rozwiązań sytuacyjnych, celowo nie dba o zdroworozsądkową motywację zachowań postaci i z upodobaniem stosuje chwytły metateatralne, zwłaszcza w didaskaliach, by zawrzeć w ramie czarnego humoru portret współczesnego sfrustrowanego inteligenta. Z wyraźną przyjemnością pisarza, który bawi się wykorzystaniem ogranych konwencji teatralnych, Głowacki łączy elementy okrucieństwa i makabry z tendencją do ostrej karykatury i jawnej zabawy wizerunkami kreowanych postaci. Przesłanie *Obciachu* dalekie pozostaje jednak zarówno od ontologiczno-metafizycznej refleksji (co było typowe dla twórczości zachodnich absurdystów), jak i od etycznych przesłanek, właściwych sztukom Mrożka, w których absurd „rodzi się z braku harmonii między zasadami i konwencjami regulującymi różne dziedziny codziennego życia, albo też beczelnie wykorzystywanymi do ukrywania słabości lub forsowania własnych racji”⁴³. Bardziej niż „arbitralność norm i ruchomość skali wartości”⁴⁴ interesuje Głowackiego wpisany w estetykę komedii efekt odbiorczy, czyli możliwość odreagowania przyziemnych utrapień życiowych śmiechem na widok wyolbrzymionych trosk i frustracji bohaterów, na widok ich nieudanego życia towarzyskiego i uczuciowego. Zasygnalizowany zaledwie kilkoma słowami głównego bohatera kontekst społeczno-polityczny (to znaczy inteligencki etos niezależności i walki o wolność) nie ma zasadniczego znaczenia w konstrukcji sztuki, w której efekty absurdalne i spore dawki czarnego humoru nie tworzą dramatu absurdu.



⁴¹ Por. uwagi na temat założeń estetycznych dramatu i teatru absurdu w książkach: M. Esslin: *The Theatre of the Absurd*. New York 1962; A. Krajewska: *Dramat i teatr absurdu w Polsce*. Poznań 1996; *Teatr absurdu — nowy czy stary teatr*. Red. M. Borowski, M. Sugiera. Kraków 2008.

⁴² Por. np. omówienie tego problemu w książce Krzysztofa Pleśniarowicza pt. *Dylemat jedyne go wyjścia. Absurd w dramacie u schyłku realnego socjalizmu*. Kraków 2000, s. 24–29.

⁴³ M. Sugiera: *Dramaturgia Sławomira Mrożka...*, s. 39.

⁴⁴ Ibidem.

Ciekawy po względem dramaturgicznym przykład damsko-męskiej gry odnaleźć można w *Choince strachu*. Ta krótka sztuka w jednej odsłonie (tekst zajmuje w „Dialogu” raptem siedem stron druku) wyróżnia się precyzyjnie poprowadzoną linią napięcia dramatycznego podczas burzliwej rozmowy między małżonkami. W dialogu postaci dochodzi do szczególnego połączenia konfliktu obyczajowego ze społeczno-politycznym kontekstem zdarzeń, co w efekcie prowadzi do pogłębienia wizerunku postaci dramatycznych, do ukazania typowych dla sztuki psychologicznej napięć emocjonalnych jednostki i niuansów relacji międzyludzkiej. Celem rozmowy, przebiegającej z inicjatywy żony i będącej jak test sprawdzający odwagę męża, jest rozstrzygnięcie najbliższej przyszłości bohatera — dziennikarza, który może, a nawet powinien pojechać na Wybrzeże Gdańskie w związku z odbywającymi się tam strajkami. Słowo dramatu konstytuuje świat postaci pełen sprzeczności, a drobne spięcie małżonków zapowiada o wiele poważniejszy konflikt wewnętrzny bohatera: między odważną decyzją spełnienia zawodowego/obywatelskiego obowiązku a tchórzostwem, wynikającym z lęku przed konsekwencjami swego czynu, skądinąd zgodnego z powołaniem dziennikarza, ale niebezpiecznego dla mężczyzny ze względu na ewentualne problemy zawodowe.

Zawiązanie akcji, z pozoru niewinna informacja żony o tym, że telefonował Roman, który proponuje jej mężowi wspólny wyjazd do Gdańska, to początek ciągu replik, podczas których ewidentnie ujawnia się zachowawcza postawa bohatera — tytułowej „choinki strachu”. Uporczywe zmiany tematu rozmowy, łącznie z komiczną wręcz nadopiekuńczością bohatera w stosunku do dziecka, ilustrują słabość mężczyzny, jego skłonność do kompromisu, lęk przed utratą pracy, wreszcie — pokusę uczestniczenia w zdarzeniach, które mają rangę towarzyskiej nobilitacji (planowany wywiad z Olbrychskim czy kolacja w hotelu Victoria).

W wyniku niewinnej z pozoru informacji żony (nie wiadomo dokładnie, czy kobieta mówi prawdę w sprawie telefonu, czy też kłamie...) zdemonstrowane zostają małostkowość i konformizm męża, które to cechy — jako determinanty wielu działań ludzkich — skojarzyć można nie tylko z tym konkretnym przypadkiem bohatera stworzonego przez Głowackiego. Tak naprawdę bowiem dramatopisarzowi udało się połączyć w tej krótkiej scenie komizm małżeńskiej intrygi z refleksją natury etycznej. Niezależnie od faktu, że podstawowym motywem zachowania bohaterki pozostaje chęć zemsty za zdradę, sytuacja dramatyczna to wiarygodny obraz mocowania się przeciętnego człowieka z siłą okoliczności i własnymi słabościami. Pełna uszczypliwości i insynuacji rozmowa małżonków toczy się „tu i teraz”, tzn. w gorącym pod względem politycznym momencie protestów przeciw komunistycznemu państwu w latach osiemdziesiątych XX wieku, ale sztuka przekracza ramy doraźnego przekazu publicystycznego. Podejmuje problem

odwagi obywatelskiej w sytuacji społecznej, która wymaga pokonania lęku przed możliwością utraty dotychczasowej pozycji zawodowej i związanych z nią okolicznościowych profitów. Ujawnia degradację etosu inteligenta-patrioty, widoczną szczególnie w złośliwym porównaniu bohatera do Kordiana, który zemdlał przed komnatą cara:

ON Co ty mnie Romkiem straszysz? Nie doprowadzaj mnie do ostateczności.

ONA Wiem, wiem. Jak ciebie się doprowadzi do ostateczności, to mo-
żesz wszystko. Nawet raz zachowałeś się jak mężczyzna.

ON O czym ty mówisz?

ONA Jak to? Jak cię szef obraził, no, jak powiedział publicznie, że jesteś
gówniarzem. Wstałeś i siedłeś przez całą salę, żeby go spoliczkować.
Błady, spocony... Tyle, że po drodze, parę kroków od niego, zemdla-
łeś.

ON Romek ci powiedział. Obiecał, że nie powie. Zresztą to było inaczej.

ONA Cha, cha, cha! Zemdlałeś jak Kordian.

ON Miałem grypę⁴⁵.

Głowacki z właściwą sobie ironią przywołuje romantyczny paradygmat walki o wolność, by z perspektywy współczesnych okoliczności politycznych dać wyraz słabości ludzkiego charakteru, i to zarówno w przypadku tych maluczkich, niewykształconych istot „wrzuconych w wir historii” (*casus* bohatera powieści *Moc truchleje*), jak i w przypadku tych bardziej „światowych” i ambitnych jednostek, dla których często kupno „owoców, jarzyn, białego sera” i bankiet w prominenckim hotelu ważniejsze pozostają od spektakularnych aktów obywatelskiej odwagi.

Choinka strachu to jeden z nielicznych tekstów Głowackiego, w których autor porusza kwestie polityczne, w nawiązaniu do tradycji i literackiej, i historycznej. Przywołanie postaci Kordiana, symbolicznej figury uwikłania jednostki w splot narodowowyzwoleńczych powinności, wpisuje drobny tekst Głowackiego w cały zestaw utworów fabularnych z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku, utworów, których ambicją pozostawało dawanie świadectwa o współczesności poprzez nawiązania do mitologii walki o wolność, utrwalanej w literaturze romantycznej⁴⁶.



⁴⁵ J. Głowacki: *Choinka strachu*. „Dialog” 1981, nr 2, s. 9.

⁴⁶ Zob. W. Szturc: *O rzekomych tradycjach romantycznych w dzisiejszym dramacie*. „Dialog” 1984, nr 10; M. Fik: *Historia jako kostium współczesności*. „Dialog” 1990, nr 6; A. Sordyl: *Między historią, kreacją i mitem*. Katowice 2001.

Widziane w perspektywie kameralnych sztuk obyczajowych *Polowanie na karaluchy*, jedyny dramat dwuaktowy z omawianego zestawu utworów, odczytać można jako ciąg dalszy *Choiński strachu*. Sztuka odsłania kolejne obsesje pary małżeńskiej, tym razem naznaczonej traumą wyobcowania z powodu innych warunków geopolitycznych. Do wszystkich mniej lub bardziej poważnych problemów w relacji kobiety i mężczyzny, do wszystkich frustracji osobistych i zawodowych Głowacki dodaje fundamentalną kwestię egzystencjalną, a mianowicie — problem bycia emigrantem, i związany z tym ból przemieszczenia, poczucie obcości. Ten rodzaj doświadczenia determinuje wszystkie reakcje postaci dramatu, warunkuje rozbitcie tożsamości bohatera i rozpaczliwe gesty teatralizacji w zachowaniu bohaterki.

Polowanie na karaluchy to utwór należący do ulubionego kręgu tematów poruszanych przez autora, czyli sztuka portretująca dialog płci, a zarazem tekst ściśle związany z biografią pisarza, który wybrał dla unaocznienia traumy emigracji formę dramatu subiektywnego. Życie pary emigrantów, niespełnionej aktorki i udręczonego niemocą twórczą pisarza, ich wegetacja w zamkniętej przestrzeni czterech ścian wynajętego pokoju wymusza u bohaterów ciągi opresyjnych autorefleksji. Pojawiają się w rozmowach postaci niechętnie widziane, lecz uporczywe „wspomnienia, które narzucają obraz brutalnego świata nędzy i gwałtu (młodość w Żyrardowie) i upokorzenia (przesłuchania na SB)”⁴⁷. Odległa przeszłość powraca w subiektywnych projekcjach bohatera, którego dręczy pamięć rozmów z funkcjonariuszami władzy. Wcale nie lepsza okazuje się teraźniejszość, pełna upokorzeń, jakich doświadczają emigranci, czyli „ci obcy” z perspektywy urzędników państwowych w demokratycznej Ameryce. Świat wewnętrzny bohaterów dramatu Głowackiego, złożony z niekoherentnych fragmentów przeszłości (życie w PRL-u), przykrych zdarzeń teraźniejszych (porażki w USA) i naiwnych złudzeń (*American dream*), pozostaje przestrzenią zaburzonej percepcji i nieustannych konfliktów. Ciągłe napięcie emocjonalne w relacji Anki i Jana to wynik zachwianej równowagi między tym, co wewnętrzne, a tym, co zewnętrzne, i źródło permanentnej bezsenności.

Poetyka subiektywna umożliwia zestawienie odległych czasowo wspomnień, jakże bolesnych dla wyobcowanych podmiotów: przesłuchanie w komendzie milicji Polski Ludowej pojawia się obok sceny rozmowy w urzędzie celnym — wspomnienia te mają służyć zilustrowaniu depresji bohatera, który nie może uwolnić się od destrukcyjnego poczucia przegranej w życiu. Mężczyzna nie jest bowiem w stanie ani przepracować traum wynikających z własnej biografii pisarza-dysydenta, ani przystosować się do reguł istnienia w państwie demokratycznej wolności, gdzie wielce prawdopodobne jest

⁴⁷ A. Krajewska: *Emigracja z rzeczywistości — tragifarsa Mrożka i Głowackiego*. W: Eadem: *Dramat i teatr absurdu w Polsce...*, s. 210.

zarówno osiągnięcie sukcesu, jak i egzystencja na marginesie społeczeństwa ze stygmatem wyrzutka.

Dramat Głowackiego jednoczy w sobie aluzje do *Kartoteki* Różewicza i *Emigrantów* Mrożka, choćby ze względu na pokrewieństwo gatunkowe (z *Kartoteką*) i tematyczne (z *Emigrantami*). Podstawowe zabiegi dramaturgiczne, wprowadzone przez Głowackiego na podobieństwo rozwiązań scenicznych w *Kartotece*, to: zamknięta, ale niejednorodna przestrzeń miejsca akcji — pokoju, w którym mieszkają emigranci, pasywna postawa leżącego w łóżku bohatera oraz wizualizacja wewnętrznych pragnień, lęków i obsesji postaci⁴⁸. Miejsce akcji, podrzędna kawalerka w jednej z „najbiedniejszych dzielnic Manhattanu”⁴⁹, ze względu na kondycję psychiczną odizolowanych od świata emigrantów staje się jednocześnie sceną, na której rozgrywają się subiektywne spektakle jaźni i obiektywna gra pozorów między małżonkami. „Aby trwać, mieć nadzieję i istnieć, Anka i Janek podejmują ze sobą niekończącą się grę. Pozwalają na okłamywanie partnera i siebie, zgadzają na naiwną wiarę w prawdziwość relacji o zaistniałych faktach”⁵⁰.

Głowacki, podobnie jak wielu innych pisarzy podejmujących temat emigracji politycznej u schyłku XX wieku, portretuje emigrantów jako ludzi o zranionej, rozbitej tożsamości⁵¹. Podkreśla w wizerunku bohaterów świadomość bezsilności, niemożność działania (w tym przypadku niemoc twórczą Jana) i tęsknotę za utraconym „krajem lat dzieciennych”. Uderzające w sztuce Głowackiego pozostaje również wyeksponowanie izolacji bohaterów. W przeciwieństwie na przykład do późniejszej o kilka lat *Antygony w Nowym Jorku* autor w *Polowaniu na karaluchy* nie konfrontuje różnych perspektyw poznawczych rodowitych Amerykanów i „tych obcych”, pokazuje natomiast Jana i Ankę jakby „poza światem”, usytuowanych w mieszkaniu jak w klatce własnych złudzeń i wspomnień⁵².

Projektowana w kolejnych scenach dramatycznych pogłębiająca się izolacja postaci, które czuły się obco w ojczyźnie i czują się obco na emigracji, tworzy istotny aspekt znaczeniowy sztuki: potraktować można bowiem *Polowanie na karaluchy* jako dramat o wykorzenieniu. Poczucie wykorzenienia, oczywisty element biografii emigranta, to punkt wyjścia stanu bezdomności *sensu largo*, czyli podupadłej kondycji człowieka, który nie jest w stanie oswoić się ze światem, niezależnie, czy mieszka w kraju rodzinnym, czy też w innym miejscu jakiegokolwiek „ziemi obiecanej”. Taki właśnie obraz jed-

⁴⁸ Pisałam o tym więcej w artykule: *Zamknięci i wyobcowani. Przestrzeń subiektywna w dramacie współczesnym*. W: *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie*. Red. V. Sajakiewicz, E. Wąchocka. Katowice 2009.

⁴⁹ J. Głowacki: *Polowanie na karaluchy*. „Dialog” 1990, nr 5, s. 5.

⁵⁰ A. Krajewska: *Emigracja z rzeczywistości...*, s. 210.

⁵¹ Zob. E. Partyga: *Portret emigranta*. „Dialog” 1999, nr 3.

⁵² Zob. A. Krajewska: *Emigracja z rzeczywistości...*, s. 209—213.

nostki tkwi potencjalnie w *Polowaniu na karaluchy*, sztuce wyrosłej z intencji zobrazowania „wzięzionej kondycji emigranta”, ale jednocześnie możliwej do odczytania w szerszym, nie tylko politycznym, kontekście⁵³.

Przedstawione w dramacie subiektywnym Głowackiego nawykowe działania bohaterów, którzy prowadzą małżeńską grę w wyliczanie sukcesów, na przemian z obsesyjnymi wyrzutami kierowanymi do partnera, to behawioralna przykrywka bolesnych śladów, obecnych w psychice postaci, wizualizowanych w formie różnych urojeń i decydujących o rozpadzie osobowości bohaterów. Barbara Skarga nazywa ten rodzaj śladów blizną, która powstaje wskutek utraty domu, wygnania. Blizną bolesną i nieustannie obecną w egzystencji wykorzenionego podmiotu⁵⁴. Negatywne uczucia spowodowane przymusem emigracji to jedno. Ponadto daje o sobie znać utraپienie z powodu niezdolności do zadomowienia. Jan, podobnie zresztą jak Anna, za wszelką cenę pragnie być u siebie, oswoić się z miejscem, pozornie idealnym. Dlatego też — jak pokazały już analizy tego dramatu — bohaterowie maskują swe rozczarowania, prowadząc absurdalną grę w wyliczanie rzekomo zaistniałych sytuacji, a także przemilczają niekorzystne dla siebie fakty bądź im zaprzeczają⁵⁵. Tylko tyle potrafią małżonkowie w ramach procesu projektowania swego bycia w świecie, obezwładnieni poczuciem psychicznego i społecznego zagubienia.

W kontekście wspomnianych uwag o wykorzenieniu i bezdomności bohaterów sztuki Głowackiego szczególnego wyrazu nabiera eksponowane przez Ankę pragnienie posiadania dziecka. Sprawa potomka, motyw wykorzystany w *Zaraz zaśniesz*, głównie jako karta przetargowa w egoistycznej potyczce małżeńskiej, nabiera w emigracyjnej sztuce Głowackiego zupełnie innych znaczeń; marzenie Anki, by urodzić dziecko, to nie tylko przykład dość oczywistego pułapu kobiecych pragnień życiowych, lecz także — w metaforycznym sensie — figura braku, który naznacza egzystencję bohaterów. Anka i Jan, cierpiący z powodu braku wolności, motywowani chęcią zrobienia kariery i pragnieniem swobody twórczej, opuścili komunistyczną ojczyznę. Zdeterminowani brakiem perspektyw w nowej „ziemi obiecanej”, nie mogą uwolnić się od projektowania złudnych wizji powodzenia, którymi

⁵³ Ciekawą interpretację *Polowania na karaluchy* w kontekście „emigracyjnego piętna”, w nawiązaniu do sztuki *Kto się boi Virginii Woolf?* Edwarda Albeego, proponuje na przykład Marek Wilczyński. Zob. M. Wilczyński: *Emigranci 2. Jak jest zrobione „Polowanie na karaluchy”*. W: *Dramaturgia Janusza Głowackiego...*

⁵⁴ B. Skarga: *Ślad i obecność*. Warszawa 2002, s. 92–95. Zob. również: B. Popczyk-Szczęсна: *Zamknięci i wyobcowani...*, s. 114–115.

⁵⁵ Podobne zachowania bohaterów, którzy rekompensują sobie poczucie frustracji, kłamiąc i opowiadając zmyślone historie na swój temat, przedstawia Głowacki w innych utworach podejmujących temat emigracji, na przykład w miniaturze dramatycznej *Kącik mieszkaniowy* czy też w *Antygonie w Nowym Jorku*.

zastępują sobie dotkliwy konkret bytowania na marginesie amerykańskiej społeczności. Wreszcie, oboje skazani na swoje natręstwa neurotyków z racji wykonywanych artystycznych profesji, nie potrafią zwalczyć w sobie kompleksu niższości, maskują tylko różnymi dziwnymi czy nerwowymi gestami poczucie permanentnej porażki: Jan zawzięcie i zupełnie bezcelowo wpatruje się w uporządkowaną mapę USA, Anka organizuje naprędce sarkastyczne przedstawienie, w którym wciela się w dziewiętnastowieczną emigrantkę rozmawiającą podczas wyimaginowanego spotkania z Panem i Panią Thompson. Zachowanie bohaterki, funkcjonujące w dramacie jako rodzaj „sztuki w sztuce”, oparte na aktualizacji stereotypów, ujmuje problem emigracji w klamrę, która łączy dwa okresy/dwa światy — jednak na zasadzie nie tyle analogii, ile błędnego koła ubóstwa i upokorzenia, przypisanych biografiiom tych ludzi, którzy skazani są przez okoliczności zewnętrzne na przemieszczenie, a w związku z tym faktem — i ze względu na swe predyspozycje psychiczne — żyją w poczuciu głębokiej traumy.

Kierunek lektury dramatu, który wskazuje na problem wykorzenienia jako istotny wymiar kondycji człowieka, zwłaszcza artysty, zaprzeczyć może w pewnym stopniu tezę o doraźnym przesłaniu sztuki, powstałej w formie dzieła okolicznościowego w latach dziewięćdziesiątych XX wieku, na fali licznych tekstów emigracyjnych, ilustrujących kondycję Polaków w świecie zamkniętych granic i żelaznej kurtyny. Choć ze względu na wspomniane uwarunkowania sytuacyjne utwór odległy jest od teraźniejszych doświadczeń wielości i wolności (świadczy o tym brak wznowień scenicznych *Polowania na karaluchy*, co kontrastuje z tym, że wcześniejsze realizacje teatralne dramatu odbierano pozytywnie, zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych⁵⁶), to jednak sztukę tę, opartą na dobrze poprowadzonym dialogu i silnym konflikcie wewnętrznym postaci, z powodzeniem przeczytać można dzisiaj jako przykład rozbicia tożsamości i fragmentaryzacji doświadczeń człowieka współczesnego. Byłby to zatem obraz ludzi, których nie stać (ze względu na osobiste porażki i neurotyczne skłonności) na poczucie zadowolenia w świecie, ponieważ mają oni ciągły problem ze stworzeniem ocalającej, spójnej narracji — o sobie, o innym jako partnerze dnia codziennego, czy wreszcie o najbliższej, otaczającej rzeczywistości.

⁵⁶ Zob. m.in. następujące recenzje i artykuły: F. Rich: *Theater: Emigré Humor in Hunting Cockroaches*. „New York Times”, 4.03.1987; D. Watt: „*Hunting Cockroaches*” is Infested with Humor. „Daily News”, 6.03.1987; W.A. Henry III: *Streets Paved with Pitfalls*. „Time Magazine”, 16.03.1987; E. Oliver: *Happy Hunting*. „The New Yorker”, 16.03.1987; S. Gold: *Polish Emigres Off Broadway*. „The Wall Street Journal”, 18.03.1987; P. Warfield: *Hunting Cockroaches*. „Drama Logue”, 19—25.11.1987; J. Martinez: *Swoozie Kurtz/Malcolm McDowell. Emigre Artists*. „*Hunting Cockroaches*” at the Mark Taper. „Drama Logue” 3—9.12.1987; A. Wallach: *Ten Best Play*. „New York Newsday”, 27.12.1987; S. Smith: *A New Stage. Polish Émigré Playwright Rebuilds his Career*. „Chicago Tribune”, 28.02.1988.

Gdyby zestawić z sobą różne konfiguracje postaci przedstawione w opisanych utworach Janusza Głowackiego mogłaby powstać historia relacji kobiety i mężczyzny, bohaterów przesadnie drobiazgowych i neurotycznych, uwikłanych w różne układy personalne, a także uzależnionych od okoliczności społecznych i historycznych, w których przyszło im egzystować — co prawda na marginesie spraw publicznych, ale nie bez frustrującego wpływu czynników zewnętrznych. Byłaby to historia złożona ze scen zazdrości i manipulacji, z przykładów nadużycia zaufania i objawów depresji, z chwil pocieszeń wzajemnych, przeplatających się z bezwzględną walką o dominację. Byłby to zarazem zestaw ujęć, w którym krok po kroku poszerza się perspektywa oglądu kameralnych starć mężczyzny i kobiety — początkowo są to rozmowy prywatne, prawie intymne, skoncentrowane na relacji bardzo osobistej, potem pojawiają się dialogi inspirowane faktami z zewnątrz (na przykład w *Choince strachu*), a na końcu — w *Polowaniu na karaluchy* — ciągi autoekspresji zdeterminowanych „wzięcienną kondycją emigranta”. Zmienia się zatem stopniowo ranga kameralnego *tête à tête* przedstawionego w serii dramatów Głowackiego — rozrywkowy obrazek obyczajowy przekształca się w przekaz o większym ciężarze gatunkowym — w wiwisekcję wzmówień i urojeń, właściwych ludziom załamany z powodu nużącego związku z partnerem, ale przede wszystkim z powodu własnych niezrealizowanych projektów i ambicji.

Opisane sztuki Janusza Głowackiego, należące przede wszystkim do nurtu dramaturgii obyczajowej, wyrastają z przekonania o mimetycznych założeniach literatury, odwzorowującej doświadczenia społeczne jednostek i psychologiczne uwarunkowania ich działań. Różna jest przynależność gatunkowa poszczególnych tekstów Głowackiego, różne analogie do twórczości słynnych dramatopisarzy można wyprowadzić z lektury i analizy tych utworów, ale nie można pominąć przy tym kwestii genezy literackiej kameralnych dramatów. Jeśli wziąć pod uwagę nie tylko cechy kompozycyjne i aluzje literackie, lecz przede wszystkim perspektywę długiego trwania miniaturowej formy dramatycznej, jaką jest jednoaktówka, spojrzeć można na teksty Głowackiego z uwzględnieniem własności/wartości tego drobiazgu scenicznego w tradycji literacko-teatralnej. Dlatego też na zakończenie rozważań na temat sztuk Janusza Głowackiego portretujących dialog płci wskażę istotne wyróżniki tych małych dramatów w aspekcie praktyki pisanego jednoaktówek.

Zaznaczyć należy, że konsekwentne powtórzenia, jakie pojawiają się w twórczości Głowackiego (widoczne w wyborze podobnej formy i treści jego krótkich sztuk), ujawniają właściwe pisarzowi założenie światopoglądowe — ogląd rzeczywistości w akcie zdrobnienia, w krótkim ujęciu,

w sposób syntetyczny⁵⁷, to znaczy w kameralnej perspektywie relacji mikrospołecznych, zazwyczaj „tu i teraz” — bez górnolotnych idei, bez historii i metafizyki. Wszystkie problemy i konflikty międzyludzkie zogniskowane zostały w soczewce damsko-męskiej rozmowy, co z jednej strony oznacza oczywiście pomniejszenie i w pewnym sensie zbanalizowanie potencjału dramatycznego jednostki, z drugiej zaś umożliwia przyglądanie się w powiększeniu istotnemu, właściwie prymarnemu konfliktowi: konfliktowi człowieka z człowiekiem, na świeckiej scenie świata. Ten pierwszy aspekt znaczeniowy odnieść można do zdarzeń przedstawionych w *Konfrontacji*, a poniekąd i w *Obciachu*, jednak kolejne sztuki Głowackiego niewątpliwie zmierzają do prezentacji człowieka w sposób bardziej zróżnicowany, także dzięki złagodzeniu dominujących w początkowych tekstach autora jaskrawych farsowych tonacji.

Ujmowanie świata w akcie zdrobnienia, w scenach rozmów damsko-męskich prowadzi Głowackiego do aktualizacji tematów obiegowych, do powielania i przekształcania stereotypowych konfliktów małżeńskich. Zatem kolejnym ważnym łącznikiem tekstów Głowackiego z założeniami jednoaktówki pozostaje ten sam obieg artystyczny — utwory autora *Obciachu* funkcjonują przede wszystkim jako teksty popularne, pisane pod dyktando bieżących okoliczności życia społeczno-obyczajowego, dostarczające rozrywki potencjalnym odbiorcom, którzy mogą w lot rozpoznać zasady funkcjonowania świata przedstawionego, odnosząc konflikty i sytuacje dramatyczne do własnych doświadczeń⁵⁸. Głowacki preferuje bowiem literaturę spod znaku błyskawicznego porozumienia z czytelnikiem/słuchaczem/widzem. Jako autorowi łatwo mu uzyskać zainteresowanie odbiorcy, ponieważ wykorzystuje w fabule treści obyczajowe, aktualizuje stereotypy i standardowe dla epoki kody komunikacji międzyludzkiej. Pisz sztuki utkane z problemów życia potocznego, ilustrujące znane motywy i efekty wspólnego życia małżonków, tj. zazdrość, zemstę, zdradę, podstęp, oszustwo itd.; powiela schematy zdarzeniowe i wykorzystuje komiczny potencjał tkwiący w przebiegu różnych wariantów relacji damsko-męskiej: od kłótni, manipulacji i rywalizacji aż po wylewność, czułość, zaloty. Dlatego też komizm jako kategoria estetyczna, ale i sposób widzenia świata przenika na wskroś obyczajowe teksty Głowackiego — to kolejny przykład powinowactwa tej twórczości z estetyką jednoaktówek, oczywiście tych o charakterze miniatu-
tur komicznych.

Można rzec, posiłkując się rozważaniami Dobrochny Ratajczakowej, że świat jednoaktówek Głowackiego, analogicznie do świata skonstruowanego

⁵⁷ Zob. J. Trzynadlowski: *Małe formy literackie*. Wrocław 1977; M. Rusek: *Miniatury świata. Z dziejów jednoaktówki w Młodej Polsce*. Kraków 2007, s. 16–17.

⁵⁸ Zob. J. Kopciński: *Gry małżeńskie, czyli nastuchiwanie Głowackiego...*, s. 60.

w miniaturach scenicznych Aleksandra Fredry, „ma naturę komediową”⁵⁹. Przede wszystkim dlatego, że „odwołuje się [...] do czynności zwyczajnych, prywatnych działań ludzi »małych«, więc zawsze skłonnych oszukać jeden drugiego i wnoszących ze sobą obniżoną atmosferę moralną. Prawdy elementarne, podane w potocznym języku, w specyficznym obramowaniu estetycznego żartu, humoru, dowcipu, karykatury czy burleski budzą śmiech, pozwalający widzowi zapanować nad emocją, odpowiednio ukierunkowujący jego refleksję”⁶⁰. To, co pozwala zestawić obok siebie drobne teksty Głowackiego i Fredry, z pełną świadomością podobieństw i różnic między nimi, to przede wszystkim konsekwencja w powtarzaniu sytuacji dramatycznej, wywiedziona z tradycji *pièce en deux*, czyli „sztuki dla dwojga”. W twórczości obu autorów sporą grupę stanowią teksty oparte na „osi małżeńskiej”, z nieodłącznymi dla tego tematu i typu konfliktu motywami zazdrości i zdrady. Można by napisać, że te dwa aspekty pożycia przedstawionej pary stanowią samonapędzający się mechanizm akcji i reakcji, frustracji i agresji, kłótni i pojednania bohaterów.

Komizm w tekstach Głowackiego spełnia typowe dla tego zjawiska estetycznego kryterium sprzeczności „między normą a zdarzeniem”, zarazem jest „aktem porozumienia nadawcy i odbiorcy jako uczestników gry”⁶¹. Wynika, na podobieństwo conceptów komediopisarskich Aleksandra Fredry, ze zderzenia intencji postaci z przypadkiem, funkcjonującym nierzadko niczym koło napędowe interakcji. Niemalą rolę w przebiegu spięcia między postaciami odgrywają bowiem drobne na pozór zdarzenia, które prowokują dynamiczną wymianę zdań, przez co odzwierciedlają słabości i uprzedzenia bohaterów, a przede wszystkim ich przemożną chęć zemsty za faktyczną czy też domniemaną tylko zdradę partnera. W kategoriach zbiegu okoliczności rozważać można przebieg rozmowy bohaterów *Konfrontacji*, w czasie której przez przypadek odkryte zostają skomplikowane układy erotyczne w grupie przyjaciół. Znamienny dla konfliktu dramatycznego w *Obciachu* pozostaje akt porwania, dokonany zupełnie bezmyślnie wskutek frustracji głównego bohatera na widok przypadkowego pijaka śpiącego na ławce. Przypadkiem nazwać można również rzekomy telefon od Romana w *Choince strachu*, telefon, który prowokuje bohaterkę dramatu do rozebrania swojej psychodramy z udziałem męża. Zatem podążając tropem wspomnianej już analizy autorstwa Dobrochny Ratajczakowej, potraktować można kompozycję zdarzeń w miniaturach Głowackiego jako „igraszki z trafem i małżeństwem” oraz „igraszki trafem i małżeństwem”⁶². Pierwsze z tych okreś-

⁵⁹ D. Ratajczakowa: *Świat Fredrowskich jednoaktówek...*, s. 459.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ J. Ziomek: *Komizm — spójność teorii i teoria spójności*. W: Idem: *Powinowactwa literatury*. Warszawa 1980, s. 329, 330.

⁶² D. Ratajczakowa: *Świat Fredrowskich jednoaktówek...*, s. 445.

leń dotyczy sytuacji, w której postać dramatu wykorzystuje przypadek, by niejako sterować przebiegiem rozmowy dla satysfakcjonującego poczucia zemsty na swym partnerze (na przykład *Choinka strachu* czy *Zaraz zaśniesz*). Drugie odnosi się do tej grupy jednoaktówek, w której toczy się „gra prowadzona ponad światem przedstawionym przez autora, zachowującego swe reżyserskie uprawnienia”⁶³ (*Konfrontacja*, *Obciach*).

Głowacki sprawnie komponuje wszystkie elementy tekstu dramatycznego, dbając o komiczny wymiar zdarzeń, stosując typową dla komedii taktykę niespodzianki oraz technikę powiększenia i kontrastu⁶⁴, głównie jeśli chodzi o wizerunek charakterologiczny postaci. Zaznaczyć jednak trzeba, że komizm jednoaktówek autora *Obciachu* niekoniecznie związany jest z właściwym komedii kierunkiem akcji: „od zła do dobra, od nieszczęścia do szczęścia”⁶⁵. Głowacki nie opatruje swych miniatur dramatycznych podtytułem „komedia”, nie rozstrzyga akcji *happy endem*, operuje sugestią, a często zamiast jednoznacznego komediowego finału wprowadza zakończenie otwarte⁶⁶. W kompozycji konfliktu damsko-męskiego wykorzystuje głównie układ kolisty: koniec rozmowy bohaterów to w pewnym sensie powrót do punktu wyjścia ich dialogu, więc spadek napięcia i wyciszenie emocji. Z tych powodów właśnie miniatury dramatyczne autora (pomimo ich tradycyjnych, sprawdzonych treści obyczajowych i dość konwencjonalnej zawartości myślowej) łączyć można z nowoczesnymi teoriami komizmu. Nie jest to bowiem komizm beztroskiego śmiechu, zrodzonego z poczucia wyższości wobec zdegradowanych osób przedstawionych; karykatura i deformacja to wyraz komizmu, który staje się kategorią poznawczą, specyficznym sposobem przeżywania świata⁶⁷. Głowacki jest autorem szczególnie wyczulonym na „śmieszny nadmiar”⁶⁸ obecny w obserwowanych zdarzeniach i realnych sytuacjach. Ujmuje jednak w swych utworach ten „nadmiar” z dystansem godnym sceptyka, który zdecydowanie wątpi w jednoznacznie komiczną naturę świata. Śmiech w utworach Głowackiego wynika „z ograniczeń, które przyjmuje się do wiadomości, uznaje się za zadane do przyjęcia, podjęcia, akceptacji: »śmiech łączy się z owym momentem rozzarowania, utraty złudzeń, sceptycyzmu«”⁶⁹.

⁶³ Ibidem, s. 454.

⁶⁴ Zob. J. Ziomek: *Komizm — spójność teorii i teoria spójności...*, s. 331—335.

⁶⁵ D. Ratajczakowa: *Świat Fredrowskich jednoaktówek...*, s. 459.

⁶⁶ Zob. uwagi o zanikaniu *happy endu* w jednoaktowej komedii młodopolskiej, zawarte w książce: M. Rusek: *Miniaturowe światy...*, s. 245—257.

⁶⁷ Zob. E. Kalembe-Kasprzak: *Techniki komediowe Głowackiego*. W: *Dramaturgia Janusza Głowackiego...*, s. 200.

⁶⁸ Ibidem, s. 201.

⁶⁹ T. Mizerkiewicz: *Niść śmiesznego. Studia o komizmie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. Poznań 2007, s. 286.

I jeszcze jeden aspekt wskazujący na usytuowanie kameralnych sztuk małżeńskich Głowackiego w kontekście tradycji pisania jednoaktówek: chodzi o perspektywę wykonawczą tych dramatów. Dynamiczny tok charakteryzującej postaci rozmowy, krótkie spięcia słowne i częste przeskok w emocjonalnym tonie wypowiedzi, zmiany w układzie sił między bohaterami, ruch sceniczny i komizm sytuacyjny — wszystkie te znaki tkwiące w słowie dramatycznym to znakomity materiał do potencjalnego wykonania teatralnego dla aktora. Jeśli przypomnieć odnotowany przez Dobrochnę Ratajczakową silny związek jednoaktówki z teatrem, jako szkicowej formy słownej, pisanej przede wszystkim z myślą o realizacji scenicznej, to warto podkreślić foniczny i wizualny potencjał miniatur dramatycznych Głowackiego. Potencjał ten wynika z jędrnego, dowcipnego dialogu, oszczędności i celności frazy, dynamicznych zwrotów akcji (czasem niedorzecznych i paradoksalnych), a także z nasilenia zjawiska jawnej teatralności w postaci sugestii dotyczących przedstawienia scenicznego. Perspektywa wykonawcza sztuk Głowackiego (zarówno sceniczna, jak i foniczna, w przypadku utworów zaprojektowanych jako słuchowiska), silnie zaznaczona przez autora w scenach dramatycznych, w procesie lektury potęguje wrażenie komediowości i absurdałności świata, czasem pogłębia dystans wobec bohaterów, którzy — jak sugeruje autor — kłócą się i kochają tak samo jak my wszyscy.

Jednoaktówki Janusza Głowackiego, w przeciwieństwie do pozostałych utworów dramatycznych autora, dość rzadko gościły na scenach. Jeśli już się pojawiały, to jako tworzywo przedstawień zdecydowanie komicznych, sztuki połączone w jeden spektakl w kilku odsłonach⁷⁰. Działo się tak prawdopodobnie dlatego, że traktowano te sprawnie napisane utwory jako przykład doraźnej dramaturgii obyczajowej, jako mniej inspirujące teksty *minorum gentium* — zarówno w porównaniu z estetyką tzw. teatru eksperymentalnego, jak i w odniesieniu do dłuższych (pozornie głębszych i poważniejszych) sztuk obyczajowych na temat przeciętnych problemów rodzinnych i środowiskowych, sztuk, które funkcjonowały w repertuarach teatrów polskich lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku, stanowiąc „materiał zastępczy” prawdziwych, ale nieartykułowanych ze względów politycznych tematów i konfliktów społecznych.



⁷⁰ Przykładem mogą być dwa spektakle: 3 x Janusz Głowacki („Kuszenie Czesława Pałka”, „Materiał”, „Choinka strachu”). Reż. J. Hutek. Premiera: Teatr im. A. Mickiewicza w Częstochowie, 17.04.1983, oraz: Miłość po dziewiątej („Konfrontacja”, „Spacer przed snem”, „Herbata z mlekiem”). Reż. Ł. Zadrzyński. Teatr Telewizji. Premiera: 20.12.1995.

Małe sztuki o codziennych, rodzinnych, czasem intymnych problemach zwykłych ludzi (przeważnie inteligentów) potraktować można jako rodzaj wprowadzenia do późniejszego etapu twórczości Janusza Głowackiego: sygnalizowane w jednoaktówkach treści obyczajowe i powtórzenia konwencji dramatycznych, a także aluzje literackie znajdują swój ciąg dalszy w kolejnych, dłuższych już sztukach pełnospektaklowych, również w utworach manifestacyjnie intertekstualnych. Zanim jednak pojawią się teksty dramatyczne napisane „na drugiej stronie czegoś już napisanego”⁷¹, Głowacki sportretuje jeszcze dwa środowiska: w *Meczu* stworzy skrajnie satyryczny „Polaków portret własny” w stylu gorzkich komedii Stanisława Barei, w *Kopciuchu* zaś pokaże zamknięty świat skazanych na siebie ludzi, świat przemocy przypominający modelowe rozwiązania ze sztuk Ireneusza Iredyńskiego. Te dwa utwory Głowackiego to ciekawy przykład powtórzeń w dramatopisarstwie autora, który nie tylko — jak pokazuje niniejszy rozdział — nawiązuje do utrwalonych w praktyce scenicznej konwencji dramatyczno-teatralnych, lecz także symptomatycznie powraca do własnych wcześniejszych tekstów i tworzy z nich różne autoadaptacje.

⁷¹ J. Głowacki: *Z głowy*. Warszawa 2004, s. 202.

Gatunki do wymiany

Wśród tekstów dramatycznych Janusza Głowackiego z lat siedemdziesiątych XX wieku, przede wszystkim na tle serii kameralnych sztuk obyczajowych prezentujących „walkę płci”, osobne miejsce zajmują dwie dłuższe sztuki, które ze względu na temat i miejsce akcji zakwalifikowane zostały przez krytykę do pokąźnego w okresie „małej stabilizacji” zbioru sztuk środowiskowych¹. *Mecz* i *Kopciuch*, bo o nich mowa, jak znakomita większość doraźnej dramaturgii społecznej, opierają się przede wszystkim „na obserwacji, rysunku obyczajowym czy rodzajowym obrazku”², prezentują standardowe konflikty dramatyczne o podłożu zawodowym, pokoleniowym i/ lub rodzinnym. Doraźność tych utworów spowodowała, że niewiele informacji na ich temat odnaleźć można w różnych opracowaniach poświęconych polskiej dramaturgii powojennej. Nie wspomina o tych sztukach Głowackiego Józef Kelera w swej słynnej *Panoramie dramatu*, nie wzmiankuje o tekstach dramaturga Marta Fik, analizując 35 pierwszych powojennych sezonów teatralnych, nie umieszcza twórczości Głowackiego w swej antologii polskich dramaturgów współczesnych Szczepan Gąssowski³. Zdawkowe wzmianki na temat *Meczu* i *Kopciucha* odnaleźć można jedynie w opracowaniu Lesława Eustachiewicza pt. *Dramaturgia współczesna 1945–1980* oraz w przeglądzie polskich sztuk współczesnych *Zasoby i sposoby* Andrzeja Żurowskiego. W zamieszczonych w obu książkach krótkich komentarzach krytycznych o wiele więcej pozytywnych uwag odnosi się do *Kopciucha* — ważnej pozycji „w domenie dramatu realistycznego”, w którym „ze zderzenia dwóch środowisk wynikają spięcia obnażające społeczne i psychologiczne dysonanse”⁴. Sztuka zasłużyła nawet na miano tekstu, który przekracza ramy obrazka

¹ Zob. np. A. Żurowski: *Zasoby i sposoby. Przegląd dramaturgii polskiej 1970–1984*. Gdańsk 1988.

² Ibidem, s. 86.

³ Zob. J. Kelera: *Panorama dramatu. Studia i szkice*. Wrocław 1989; M. Fik: *Trzydzieści pięć sezonów. Teatry dramatyczne w Polsce w latach 1944–1979*. Warszawa 1981; S. Gąssowski: *Współcześni dramaturgowie polscy 1945–1975: 37 sylwetek*. Warszawa 1979.

⁴ L. Eustachiewicz: *Dramaturgia współczesna 1945–1980*. Warszawa 1985, s. 216.

rodzajowego, „zmierzając ku konstatacjom ogólnym”⁵, w przeciwieństwie do dramatu na temat futbolu, o którym Andrzej Żurowski pisał: „Trudno przyznać *Meczowi* głębszą wartość satyryczną czy ostrze demaskatorskie, niemniej wartki dialog i dobre rzemiosło autorskie powodują, że sztukę Głowackiego uznać należy za przydatną pozycję powszedniej dramaturgii użytkowej”⁶.

Styl odbioru obu wspomnianych sztuk — przynajmniej ten sygnalizowany w omówieniach dramaturgii polskiej lat siedemdziesiątych XX wieku — utrwała zatem szablony przekonania krytyki na temat twórczości Głowackiego, której zaletą jest co prawda „połączenie wyostrzonego zmysłu obserwacyjnego z humorem”⁷, ale która wpisuje się przede wszystkim w obszar bieżącej dramaturgii obyczajowej, raczej doraźnej i „mizernego kształtu”⁸. Pisarz, znany w środowisku literackim i filmowym stolicy jako autor utworów publicystycznych i prozatorskich, a także kilku scenariuszy filmowych, nie zyskał w opinii krytyków miana dramatopisarza, któremu „warto kibicować”, głównie ze względu na popularny wymiar twórczości re-spektującej zastane konwencje dramaturgiczno-teatralne, a także z powodu przywiązania do obiegowych tematów obyczajowych i satyrycznego wizerunku postaci⁹.

⁵ A. Żurowski: *Zasoby i sposoby...*, s. 86.

⁶ Ibidem, s. 95. Ten dość lakoniczny komentarz pozostaje w sprzeczności z burzliwą dyskusją, która przetoczyła się przy okazji prapremiery teatralnej *Meczu* w warszawskim Teatrze Powszechnym (10 lutego 1977 r.), niejako na fali sporego zainteresowania piłką nożną po okresie wielkich sukcesów sportowych Polaków, a w kontekście nieoczekiwanych kilku kolejnych porażek kadry narodowej. Zob. na ten temat: J. Ciechowicz: *Teatr jako gra i trop rzeczywistości (na przykładzie „Meczu”)*. W: *Dramaturgia Janusza Głowackiego — trochę teatru*. Red. J. Ciechowicz. Gdańsk 2013; B. Popczyk-Szczęśna: *Futbol w dramacie i teatrze polskim*. W: *Futbol w świecie sztuki*. Red. J. Ciechowicz, W. Moska. Gdańsk 2012, s. 94–98.

⁷ L. Eustachiewicz: *Dramaturgia współczesna 1945–1980...*, s. 216.

⁸ A. Żurowski: *Zasoby i sposoby...*, s. 7 i nast.

⁹ Nawiązuję w tym miejscu do dwóch autorskich stanowisk, wyrażonych w książce *Komu warto kibicować* Józefa Kelery (Kraków 1978) oraz w artykule *Przeciw konwencji* Marty Fik, zamieszczonym w antologii tekstów o teatrze pod tym samym tytułem (Warszawa 1994). Wspomniani autorzy w swych refleksjach o dramacie/teatrze XX wieku koncentrują uwagę przede wszystkim na zjawiskach oryginalnych, zdecydowanie opozycyjnych wobec konwencjonalnego teatru mieszczańskiego. Trudno tymczasem zaprzeczyć, że twórczość Janusza Głowackiego należy właśnie do tego ostatniego nurtu widowisk scenicznych. Autor, posilując się repertuarem dobrze znanych chwytów teatralnych, wybiera konwencjonalne układy fabularne, oswojone wzorce konfliktu dramatycznego i przewidywalne składniki rysunku postaci. Pozostaje dzięki temu twórcą tekstów w obszarze tradycyjnej dramaturgii obyczajowej, stale obecnej w głównym nurcie repertuarowym polskiego teatru lat siedemdziesiątych XX wieku. Ten obszar zjawisk teatralnych uwarunkowany był wówczas z jednej strony zapotrzebowaniem publiczności na rozrywkę, z drugiej strony zaś wymogami cenzury. Stąd minimalizm perspektywy w portre-

Nie ulega wątpliwości, że Głowacki z dokładnością felietonisty i precyzją filologa portretuje w obu sztukach reprezentantów określonych zawodów i grup społecznych, sprawnie wykorzystując w tym celu dobrze opanowaną technikę naśladowania języka potocznego z jego odmianami środowiskowymi. Zarówno *Mecz*, jak i *Kopciuch* iskrzą się od barwnych powiedzonek, identyfikujących profesję postaci dramatycznych, łącznie ze sformułowaniami dziś już rzadko używanymi i/lub zapomnianymi. Nadaje to obu dramatom charakteru sztuk okolicznościowych, niemalże reporterskich, odzwierciedlających klimat relacji międzyludzkich typowych nie tylko dla wybranych, zamkniętych grup społecznych, lecz także dla całego kontekstu obyczajowo-politycznego minionego okresu. Lektura tych utworów momentami przywodzi na myśl czytanie starych, pożółkłych notatek wyciągniętych z la-musa; wzmacnia to wrażenie kolor kartek dawnych numerów „Dialogu”, w których zamieszczone zostały pierwodruki dramatów¹⁰. Autor celnie opisuje uwarunkowania środowiskowe egzystencji postaci, z ironią powtarzając starą prawdę na temat wpływu stanowiska i urzędu jednostki na relacje międzyludzkie. Głowacki portretuje układy i układziki między bohaterami, podzielonymi wyraźnie na dominujących i zdominowanych — z tym sceptycznym zastrzeżeniem, że żadna z konstelacji w relacjach międzyludzkich nie pozostaje niezmienna; przed każdym troszczącym się o swój społeczny status osobnikiem stoi możliwość utraty starannie wypracowanego miejsca w grupie czy stanowiska.

Wspomniany styl prezentacji postaci (w większości nie osób, a figur, określonych jedynie nazwą cechy czy pełnionej funkcji) ma swe korzenie w prastarej farsie. Zwłaszcza w *Meczu* Janusza Głowackiego dominują „twor-y pozbawione indywidualności, partytury odruchów i zachowań skrajnie stereotypowych, o jedynie najogólniejszej środowiskowo-społecznej motywacji”¹¹. Lekki rysunek postaci współgra w dramatach środowiskowych Głowackiego z dość schematyczną anegdotą jako szkieletem działań przedstawionych: główna linia fabularna *Meczu*, uwarunkowana przebiegiem gry zespołowej obserwowanej przez bohaterów, zostaje rozproszona na wiele autonomicznych scenek o charakterze skeczy czy gagów sytuacyjnych; z kolei przebieg zdarzeń w *Kopciuchu* opiera się na transformacji wzorca fabularnego rodem z baśni — tutaj wyraźnie uproszczonego i przemieszczonego. Do

towaniu współczesności, ograniczonym zwykle do ilustrowania scen z życia codziennego przedstawicieli trzech podstawowych klas społecznych (inteligentów, robotników i chłopów). Zob. również: M. Dziewulska: *Teatr zdradzonego przymierza*. Warszawa 1985; T. Nyczek: *Dramat bez dramatu*. „Dialog” 1986, nr 11; A. Zurowski: *Zasoby i sposoby...*

¹⁰ *Mecz* opublikowany został w październikowym numerze „Dialogu” z 1976 roku, *Kopciuch* z kolei — w numerze sierpniowym z 1979 roku.

¹¹ D. Ratajczakowa: *Nie tylko o farsie*. W: Eadem: *W kryształ i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*. T. 1. Wrocław 2006, s. 328—329.

podobieństw między dwiema omawianymi sztukami zaliczyć wypada również przebogaty sztafaż obyczajowy o walorach satyrycznych, ważny jako strategia uwierzytelnienia realiów epoki, a zarazem jako podstawa nawiązania z odbiorcami komunikacji opartej na „wspólnocie śmiechu”¹². Teksty wypełnione są bowiem szczegółami rodzajowymi, które sytuują zdarzenia przedstawione w ściśle określonym kontekście społecznym, naznaczonym brakiem towarów codziennego użytku; stąd pożądlivość bohaterów, spragnionych produktów firmowych, najlepiej tych kupionych za dewizy w Pexwie. W *Meczu* zwraca uwagę przede wszystkim łakomstwo bohaterów, ukradkiem podjadających smakołyki z sali bankietowej usytuowanej obok głównego miejsca akcji, w *Kopciuchu* symptomatyczna jest lista markowych przedmiotów pożądania (papierosy, ubrania, samochody), o których z namaszczeniem wspominają bohaterki podczas wieczornych rozmów.

Można by opisać wspomniane, ulubione przez autora, sposoby prezentacji świata w dramatach jako przykład wyostrzonego „zmysłu obserwacji”, jako formę złośliwego komentarza do różnych absurdów dnia codziennego, możliwych w rzeczywistości PRL-u (a tym samym jako sposób gry z cenzurą). Wreszcie — jako przykład wspomnianej już w tej książce ścisłej zależności pomiędzy publicystyką a twórczością literacką Głowackiego. Można by rozwijać refleksję w wymienionych kierunkach, powtarzając za komentatorami i sympatykami tego pisarstwa dominujące, wręcz obiegowe już opinie o tekstach Janusza Głowackiego: na przykład uwagi na temat celności barwnych dialogów i dobrego rzemiosła dramaturgicznego, czy też opinie (formułowane także przy okazji premier filmowych) określające autora jako wytrwałego obserwatora stołecznego stylu życia i świetnego humorystę¹³. Chciałabym jednak, nie lekceważąc istotnych wątków recepcji twórczości tego pisarza, zwrócić uwagę na inny aspekt doraźnych dramatów środowiskowych Janusza Głowackiego, a mianowicie na ich przykładzie przyjrzeć się baczniej zmianom gatunkowym w twórczości autora. Ciekawe jest zestawienie *Meczu* i *Kopciucha*, ale nie ze względu na nieodległy czas powstania obu utworów i podobieństwo w zakresie ujęcia świata przedstawionego, pozwalające nazwać obie sztuki dramatami środowiskowymi, lecz z uwagi na fakt, że wspomniane dramaty są dobrym przykładem „wędrówki” tekstów, to znaczy przekształceń formalnych, jakim poddaje autor swoje utwory, zmieniając pierwotne wersje z potrzeby/konieczności wykorzystania tych samych pomysłów fabularnych do stworzenia tekstów użytkowych dla różnych mediów.

¹² Zob. K. Żygulski: *Wspólnota śmiechu. Studium socjologiczne komizmu*. Warszawa 1985, s. 7–41.

¹³ Zob. np. K. Mętrak: *Ofiary chocholego tańca*. W: Idem: *Krytyka — twórczość przekłeta*. Warszawa 1995; *Historia filmu polskiego*. Red. R. Marszałek. T. 6. Warszawa 1994, s. 98; A. Ledóchowski: *Fiasco Don Juana*. „Kino” 1972, nr 10.

Przypomnijmy: Głowacki budowę swych tekstów opiera na nawiązaniach do przeszłości literackiej, do konkretnych słynnych utworów dramatycznych lub prozatorskich. Wykorzystuje kanon literacki, podejmuje nieustanną grę z tradycją, a tym samym z odbiorcą, któremu proponuje lekturę relacyjną, zabawę w znaczenia rodzące się podczas czytania „między tekstami”. Ta tendencja widoczna jest od początku twórczości — w publicystyce autora, w felietonach przywołujących postaci referencyjne, słynne teksty kultury bądź konkretnych pisarzy i ich dzieła literackie. Ale Głowacki upodobał sobie również inny typ relacji międzytekstowych, można rzec — relacji wewnętrznych. Z uporem i konsekwencją powraca do swoich — napisanych wcześniej — tekstów i przekształca je w inne utwory, inne pod względem gatunkowym. Pierwszy dramat Głowackiego powstał z opowiadania, podobnie jak pierwszy napisany przez autora scenariusz filmowy. Kolejne teksty również doczekały się kilku wersji — wariantów, opracowanych jako odrębne formy wypowiedzi, z przeznaczeniem do wykorzystania w filmie lub teatrze. Główny kierunek tych transformacji prowadzi od prozy do dramatu bądź scenariusza, choć zdarzają się też przykłady przeróbek dramatów na scenopisy filmowe (*Choinka strachu* i *Antygona w Nowym Jorku*). Właśnie na przykładzie dwóch dramatów środowiskowych, czyli *Meczu* i *Kopciucha*, omówię wskazane upodobania autora do przekształceń gatunkowych.



Pierwsze przeróbki utworów własnych autora (tzn. przekształcenie opowiadania *Polowanie na muchy* w scenariusz filmowy pod tym samym tytułem oraz opowiadania *Kuszenie Czesława Pałka* w dramat *Cudzołóstwo ukarane*) tłumaczyć można biograficznie i ekonomicznie. Głowacki jako młody pisarz po udanym debiucie nie mógł przecież nie skorzystać z propozycji Andrzeja Wajdy, który zainteresował się opowiadaniem o toksycznym związku mężczyzny z kobietą-modliszką i zaproponował autorowi, by stworzył on adaptację filmową prozy¹⁴. Nic dziwnego zatem, że twórca *Polowania na muchy* szybko przystąpił do pisania scenariusza, nawiasem mówiąc tekstu w swej pierwotnej wersji (czyli w postaci noweli filmowej) niewiele różniącego się od opowiadania¹⁵. Warto dodać, że pisanie scenariuszy było w tamtym okresie nadzwyczaj opłacalne: nawet jeśli nie zrealizowano filmu,

¹⁴ Zob. *Nic tak dobrze nie robi pisarzowi jak upokorzenia*. [Rozmowa Janusza Głowackiego z Katarzyną Bielas]. „Gazeta Wyborcza” z dnia 9.10.1998 — „Magazyn”. Przedruk w: K. Bielas: *Dzianina z mięsa. Rozmowy*. Wołowiec 2009.

¹⁵ Pisałam o tym w artykule: *Poetyka powtórzenia — o scenariuszach filmowych Janusza Głowackiego*. W: *Miedzy filmem a teatrem*. Red. S. Bobowski, M. Lesiak, M. Różewicz. Wrocław 2012.

to scenarzysta otrzymywał dość pokaźną gratyfikację pieniężną, stąd liczne nowele filmowe i scenopisy filmów niezrealizowanych, wypełniające dziś archiwum Filмотeki Narodowej¹⁶. Kolejny przykład transformacji tekstu, czyli przeróbkę opowiadania *Kuszenie Czesława Pałka* na dramat *Cudzołóstwo ukarane*, również potraktować można jako rodzaj strategii, która stanowiła dla młodego autora formę promocji własnej twórczości, tym razem w dobrze znanym Głowackiemu środowisku warszawskiego STS-u. Gotowość do przekształceń i zmian utworów własnych świadczy w tych przypadkach o typowej dla młodego pisarza chęci wykorzystania swej szansy; wskazuje na mobilizującą do aktywności pisarskiej potrzebę zaistnienia w środowisku artystycznym stolicy, i to w różnych obszarach twórczości. Powtórzenia/przeróbki tekstów traktować można także jako rodzaj wprawki rzemieślniczej autora, jako przykład poszukiwania przez pisarza tej dziedziny sztuki słowa, w której czuje się on najlepiej. Głowacki kilkakrotnie sygnalizował w wywiadach, że uważa za interesującą tę różnicę w pracy nad poszczególnymi gatunkami wypowiedzi, nad kolejnością zdań i układem dialogów, które tworzą określony typ przekazu i projektują zarazem oczekiwaną przez autora reakcję odbiorcy¹⁷. Kolejne, późniejsze już, przykłady przekształceń utworów własnych pisarza nie mieszczą się jednakże ani w aspektach biograficznych (trudno je uzasadniać poszukiwaniem „obszaru spełnienia” w przypadku już dojrzałego twórcy), ani w aspektach ideowych (pomimo różnic formalnych zasadnicza treść przekazu w kolejnych tekstach Głowackiego nie podlega znaczącym zmianom). Dorobek autora, który z pisarza staje się dramatopisarzem, a z dramatopisarza — scenarzystą, pozwala mówić o jego twórczości w kategoriach estetyki powtórzenia. Na podstawie wspomnianej charakterystycznej praktyki twórczej, uwzględniając swego rodzaju rytmiczność powstawania nowych form ze starych tekstów, podkreślić można również, że „Janusz Głowacki to pisarz — by tak rzec — transgatunkowy i transmedialny”¹⁸. Podstawowe tworzywo pisarza, czyli słowo, jest dla autora materiałem przydatnym do pisania różnych tekstów: zarówno „skończonych” utworów artystycznych, jak i przekazów raczej użytkowych, będących tylko jednym z wielu składników innych, autonomicznych dzieł (przedstawień teatralnych czy filmów). Głowacki nie uchyla się od traktowania twórczości własnej jako obszaru powtórek i transformacji słów. Pragmatyczne podejście autora pozwala mu zarówno obficie czerpać z repertuaru form czy tematów literatury popularnej, jak i przetwarzać

¹⁶ Zob. K. Kornacki: *Głowacki jako scenarzysta kina polskiego (rekonesans)*. W: *Dramaturgia Janusza Głowackiego...*, s. 186—188.

¹⁷ Zob. np. wypowiedzi autora zarejestrowane w filmie dokumentalnym: *Depresja — mon amour*. Reż. i scen. R. Mierzejewski. TVP 2008.

¹⁸ Z. Majchrowski: „Kopciuch”, czyli nasze małe psychodramy. W: *Dramaturgia Janusza Głowackiego...*, s. 65.

utwory własne w poszukiwaniu najkorzystniejszej (z artystycznych i poza-artystycznych względów) formy tekstowej w celu prezentacji swego punktu widzenia świata.

Jeśli gatunek określić można jako „konwencjonalną funkcję języka, szczególnie stosunek do świata, służący jako norma lub oczekiwanie, które rządzi spotkaniem czytelnika z tekstem”¹⁹, to ujmowanie podobnych/zbliżonych tematów i zdarzeń w różne formy gatunkowe traktować trzeba jako proces testowania kilku możliwych sposobów reprezentacji postrzeganej przez autora rzeczywistości społecznej. Nie tylko po to, by zaznaczyć subtelne różnice znaczeniowe warunkowane obroną, raz po raz inną, perspektywą opisu, nie tylko ze względu na autorskie upodobanie do określonych motywów fabularnych i problemów społecznych, które warto powtarzać, lecz także ze względu na przekonanie o mocy „projektu wykonania”, obecnym w każdym gatunku wypowiedzi werbalnej na inny sposób i świadczącym o potencjale semantycznym każdego dobrze użytego przez autora słowa²⁰. Uwrażliwienie na ten właśnie potencjał opisowy, dramaturgiczny, wizualny i foniczny języka pozwala Głowackiemu z jednej materii tworzyć różne utwory prozatorskie, dramatyczne czy filmowe; pozwala podsłuchiwać, naśladować i ubarwiać mowę potoczną, bawić się słowem, grać jego znaczeniem, wywoływać różne skojarzenia odbiorcy, czasem również do znudzenia powtarzać te same treści w rozmowach bohaterów i w relacjach międzyludzkich.

Spojrzenie z perspektywy genologicznej na dwa dramaty środowiskowe Janusza Głowackiego ujawnia fakt szlifowania formy wypowiedzi przez autora. *Mecz* w dwóch pierwszych wersjach to tekst zbyt przegadany, nierówny, jeśli chodzi o kompozycję poszczególnych scen i kształtowanie napięcia dramatycznego²¹. Dominuje w tym utworze satyryczne ujęcie rzeczywistości; w scenkach, ujawniających wstydlive szczegóły z życia postaci, obrazek rodzajowy przeważa nad dramaturgią zdarzeń. Natomiast *Kopciucha* widzieć można już jako utwór bardziej precyzyjny, szlachetniejszy w konstrukcji poszczególnych scen, jako dobry przykład transformacji wcześniejszego scenariusza filmowego w tekst dramatyczny, w którym słowo ujawnia szereg możliwości kreacji świata przedstawionego w teatrze. We wszystkich wariantach wspomnianych tekstów (a zatem i w utworach dramatycznych,

¹⁹ J. Culler: *Konwencja i oswojenie*. Przeł. I. Sieradzki. W: *Znak, styl, konwencja*. Wybrał i wstępem opatrzył M. Głowiński. Przeł. K. Biskupski et al. Warszawa 1977, s. 153.

²⁰ Zob. J. Ziomek: *Projekt wykonawcy w dziele literackim a problemy genologiczne*. W: Idem: *Powinowactwa literatury*. Warszawa 1980.

²¹ Mam na myśli dwie dość podobne wersje utworu, datowane na rok 1976. Jedna z nich opublikowana została w październikowym numerze „Dialogu”, druga — egzemplarz scenariusza filmowego — znajduje się w archiwum Filмотeki Narodowej pod sygnaturą S-22840.

i w scenariuszach filmowych) widać dokładnie, jak Głowacki „myśli obrazem”, czy to w postaci sugestywnej uwagi na temat wyglądu okna scenicznego, odnotowanej w didaskaliach dramatu, czy też w postaci werbalnego zakomponowania kadru — w nocie zapisanej w scenariuszu filmowym. Przekształcenia gatunkowe tekstów własnych i związane z tym zabiegi językowe świadczą o takiej postawie pisarza, którą określiłabym stanem pomiędzy przekonaniem o celności dobrze dobranego słowa a pełną świadomością ulotności słów. Z jednej strony — precyzja frazy, dosadność argumentacji, płynność dialogów, trafne pointy czy też znaczące przemilczenia w dialogu postaci, z drugiej strony — pełna gotowość do dokonywania cięć i przemieszczeń w swoich wcześniej napisanych utworach — w tych dwóch obszarach poetyki Janusza Głowackiego tkwi przekonanie autora o pragmatycznym charakterze każdego tekstu, który może stać się wdzięcznym materiałem werbalnym i elementem składowym innej formy przekazu, innego medium. Można by rzec, nawiązując do współczesnej refleksji dramatologicznej, że pisarz bardzo uwrażliwiony jest na performatywny aspekt słowa w dramacie, który „programuje szczególne doświadczenie języka i stawia nowe wyzwania przyjętym sposobom użycia tekstu, żeby stworzyć akcję poza słowami”²².

Zamieszczony dalej opis dwóch dramatów (w kontekście dwóch scenariuszy filmowych Janusza Głowackiego) będzie rozwinięciem zasygnalizowanych tendencji w sposobie posługiwania się słowem przez autora, który często „poprawia” swe teksty zgodnie z zasadą: powtórzenie tematu, podobieństwo treści, a gatunek do wymiany.



Mecz powstał niemal równolegle jako dramat i scenariusz filmowy; obie wersje utworu datowane są na 1976 rok. Tekst zamieszczony w „Dialogu” nie został opatrzony żadnym komentarzem gatunkowym, choć wiele cech kompozycji utworu wskazuje, iż wpisany jest w niego filmowy projekt wykonania. Obszerny początkowy tekst poboczny, zgodny z konwencją realistycznej sztuki obyczajowej, zawiera nie tylko informacje o miejscu akcji i wyglądzie postaci. Odautorski komentarz projektuje również krótkie sceny-obrazy, wizualizuje różne zachowania bohaterów na podobieństwo kadrów filmowych, wprowadzających widza w rzeczywistość świata przedstawionego. Ruch postaci dominuje tutaj nad słowem, a zmiany uwidocznionych miejsc akcji sugerują raczej pracę kamery, która rejestruje przejścia postaci do różnych pomieszczeń, niż akcję dramatyczną w „statycznej” ramie sceny.

²² Zob. W.B. Worthen: *Dramat: między literaturą a przedstawieniem*. Przeł. M. Borowski, M. Sugiera. Kraków 2013, s. 19 i nast.

Dialogi występują na przemian z epicką prezentacją osób przedstawionych, na dwóch pierwszych stronach tekstu obowiązuje znacząca równowaga między wypowiedziami postaci i słowami komentarza, złożonego przede wszystkim z określeń behawioralnych. Nie można jednak bez zastrzeżeń stwierdzić, że opublikowany w „Dialogu” *Mecz* zaplanowany został przez autora jako wersja scenariusza filmowego. Po pierwsze dlatego, że możliwość wykonania teatralnego zasugerowana została wprost w ironicznych uwagach metatekstowych, zamieszczonych w drugim akapicie obszernych wstępnych didaskaliów:

Ilość miejsc akcji można dowolnie ograniczyć lub rozbudować. Niezbędna jest, jak sądzę, tylko salka, szatnia w czasie przerwy i toalety. Inszenizatora czeka zadanie ambitne, ale mamy przecież najlepszy teatr w Europie²³.

Po drugie zaś, co o wiele istotniejsze, dlatego, że egzemplarz „właściwego” scenariusza filmowego, w porównaniu z tekstem z „Dialogu”, wyróżnia się nieco innym układem wypowiedzi, która skomponowana została według reguł scenopisu filmowego. I tak zgodnie z autorską receptą na film, która mówi, że „zamiast gadających głów są migające obrazy”²⁴, Głowacki zredukował w scenariuszu ilość dialogów, a niektóre partie mówione (głównie repliki Sprawozdawcy) zamienił na zbiór instrukcji projektujących konkretne ujęcia czy obrazy. Usunął również fragmenty *stricte* farsowe (z pojawiającą się raz po raz komiczną postacią piłkarza Wrotka), mało przydatne z punktu widzenia potencjalnego widowiska filmowego. W tekście scenariusza, zamiast przydługich dialogów i scenicznych gagów, odnotowane zostało natomiast skrupulatnie i wprost to, co pokazuje kamera; zaprojektowane przez autora długie fragmenty wizualne uwzględniają na przykład możliwość swobodnych przejść obrazu — od salki, w której bohaterowie oglądają mecz, na boisko, gdzie toczy się gra (ten efekt z oczywistych względów nie został wpisany w tekst dramatu, którego akcja rozgrywa się w pomieszczeniu zamkniętym, podczas oglądania meczu na ekranie telewizora)²⁵.

²³ J. Głowacki: *Mecz...*, s. 5.

²⁴ *Z tego można żyć*. [Wywiad z Januszem Głowackim. Rozmawiał Andrzej Saramonowicz]. „Gazeta Wyborcza” [Warszawa] z dnia 23.01.1995, dodatek „Kultura”, s. 10.

²⁵ Pomimo tych zasadniczych różnic formalnych zauważyć trzeba, że egzemplarz scenariusza filmowego w aspekcie językowym i fabularnym nie odbiega aż tak bardzo od tekstu publikowanego w „Dialogu”; w gruncie rzeczy we wspomnianych wariantach *Meczu* pojawiają się nieliczne tylko zmiany i przemieszczenia w obrębie tworzywa słownego. Najbardziej wyrazista różnica dostrzegalna jest w finałach: scenariusz kończy się bowiem nieobecną w dramacie długą sceną zamykającą akcję, czyli panoramicznym ujęciem stadionu, który powoli pustoszeje. Ten sposób zaprojektowania obrazu ukazującego, jak wszyscy uczestnicy meczu powracają do swych domów wśród odgłosów i wido-

O autorskim upodobaniu do skrótów i przekształceń w różnych odmianach „tego samego” tekstu świadczy ponadto kolejna wersja *Meczu*, to znaczy tekst opublikowany pięć lat później wraz ze sztuką *Kopciuch* w Wydawnictwie „Czytelnik”²⁶. Znaczące pozostają zwłaszcza różnice na początku obu tekstów. W wersji późniejszej ograniczone zostały do minimum partie komentujące. Po wstępnych didaskaliach przepisanych przez autora za pierwodrukiem rozpoczyna się bowiem dość spójny, wartki dialog między postaciami, już bez wtrętów o charakterze niemych miniscenek rodzajowych. Tym samym późniejsza wersja tekstu zmienia się w „rasowy” dramat, a dokładniej mówiąc — w komedię satyryczno-obyczajową z większą dawką napięcia dramatycznego i wyraźniejszą linią interpersonalnych konfliktów.

Późniejsza wersja *Meczu*, opublikowana w 1981 roku, to dramat oparty na konfliktach interesów postaci, które określone zostały przez swój zawód i pozycję zajmowaną w swoim środowisku społecznym. Podstawową formą podawczą tego utworu jest dialog, przy czym partie dialogowe bohaterów — w porównaniu z pierwotną wersją *Meczu* — zostały zdecydowanie skrócone i bardziej zdynamizowane; z rzadka tylko pojawiają się słowa tekstu pobocznego. Autor zadbał również o spójny układ zdarzeń przedstawionych. We wcześniejszej wersji utworu kilku piłkarzy, pojawiających się w akcji raczej „w przelocie”, to figury ilustrujące problem uwikłania prostaczków w mechanizm korupcji — manipulacji. Kapitan, Piekut, Migoń, Włodarski, Wrotek czy wreszcie Kozak to grupa pionków piłkarskich, uczestniczących w zdarzeniach, które przerastają możliwości samodzielnego działania tych postaci czy choćby tylko samodzielnej refleksji. W późniejszej wersji utworu pisarz zastąpił zespół marionetkowych piłkarzy jedną postacią — Migoniem, który strzelił zwycięskiego gola w finale meczu. Dzięki tej zmianie pierwotna seria dość luźnych sekwencji dramatycznych przekształciła się w zwartą akcję, równoległą do trwającej w świecie przedstawionym rozgrywki Polski z Holandią.

W obu wariantach tekstu nie zmienił się zasadniczo ton prezentacji zdarzeń, pełen demaskatorskich akcentów w przedstawianym wizerunku działaczy sportowych, którzy sterowani są z zewnątrz przez polityków (w związku z tym zastraszeni), a także kierują się chęcią zrobienia kariery i zdobycia pieniędzy. W późniejszym wydaniu *Meczu* wzmocniony został natomiast dramaturgiczny potencjał sztuki, głównie dzięki większej dawce bezpośrednich spiek między postaciami, krótkich wymian zdań pojawiających się

ków miasta „wieczorową porą”, nieodparcie kojarzy się z estetyką polskiej obyczajowej komedii filmowej z lat siedemdziesiątych XX wieku, zwłaszcza zaś z końcem filmu *Nie lubię poniedziałku* w reżyserii Tadeusza Chmielewskiego z 1971 roku. Zob. J. Głowacki: *Mecz*. Scenariusz filmowy. Archiwum Filмотeki Narodowej. Sygn. S-22840, s. 82—83.

²⁶ Zob. J. Głowacki: *Kopciuch, Mecz*. Warszawa 1981.

zamiast dłuższych i wielowątkowych pogaduszek bohaterów, które autor wykasował z tekstu bądź wyraźnie ograniczył; ta forma utworu wydaje się zatem lepiej oszlifowana, zręczniejsza pod względem literackim. Z pierwotnego nadmiaru słów i pomysłów wizualnych, które wypełniały przestrzeń tekstową ni to utworu dramatycznego, ni to filmowego scenopisu, powstała sztuka satyryczna skrojona na podobieństwo aktualnego reportażu społecznego, złożonego ze sporej dawki uszczypliwości i poczucia humoru autora, który dokładnie obserwuje i odtwarza różne zagrywki międzyludzkie.

Różnice dramaturgiczne między dwiema omawianymi wersjami *Meczu* dostrzec można również w dwóch sposobach spointowania zdarzeń. Zasadniczo odmienne pozostaje znaczenie przypadku, decydującego o finale akcji. W wersji z 1976 roku zwycięski gol strzelony w ostatniej chwili przez piłkarza Kozaka pozostaje jak gdyby konsekwencją całego wizerunku świata przedstawionego, w którym (na podobieństwo niskokomicznej farsy) przypadek zdaje się generatorem akcji²⁷. Poszczególne fragmenty utworu, wypełnione rozmowami na tematy przyziemne i codzienne, obrazują życie bohaterów jako pasmo oszustw, kłamstw i przykrych niespodzianek. Z przydługich dialogów wynika, że większość z niezręcznych sytuacji, w których uczestniczą postaci, to efekt przypadku. Tym samym ciężar zdarzeń (samych w sobie dość karykaturalnych) opiera się „nie na zasadach kausalności, ale na kapryśnej linii nieoczekiwanych znaczeń, skojarzeń, inspiracji”²⁸.

Inaczej jest w późniejszej wersji sztuki. W ostatniej scenie, na tle ogólnego entuzjazmu z powodu zwycięstwa Polaków, ukazany został bezradny piłkarz Migoń, mocno przestraszony faktem zdobycia bramki, ponieważ zwycięstwo Polaków oznacza dla tego sportowca kres marzeń o wyjeździe na kontrakt zagraniczny. Migoń, niczym Patek z *Cudzołóstwa ukaranego*, stoi zdezorientowany wśród pozostałych bohaterów zadowolonych z obrotu spraw. Głos piłkarza niknie wśród zwycięskich futbolowych przyśpiewek. Sztukę kończy zatem obraz bohatera, który przegrał swą życiową szansę, pokonany nie tylko przez swych przeciwników, lecz także przez zwykły przypadek, który pozostaje w tej wersji dramatu upostaciowieniem jakiegoś chaosu, „przedstawicielem niewiadomego, tak dotkliwie ingerującego w ludzkie losy”²⁹.

Mecz z 1976 roku to przykład utworu luźno zakomponowanego, słabego pod względem literackim, tekstu obliczonego przede wszystkim na radość odbiorcy z odkrywania piłkarsko-politycznych aluzji i oglądania scenicznych gagów. Stałe komediowe chwytły śmiechotwórcze (związane z grą

²⁷ Rolę przypadku, kreującego wydarzenia w komedii i farsie, omawia dokładnie w swych tekstach Dobrochna Ratajczakowa. Zob. np. D. Ratajczakowa: *Świat Fredrowskich jednoaktówek*. W: Eadem: *W kryształce i w płomieniu...*, T. 1, s. 444.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem.

o przewagę i fizjologią postaci) połączone tutaj zostały z „czysto zewnętrzną zmiennością, migotliwością pozbawionego głębi obrazu świata, [...] redukowanego do materialnej, zmysłowej widzialności i ruchliwości”³⁰. *Mecz* opublikowany w 1981 roku to z kolei starannie uformowana komedia satyryczna, w której autor wykorzystuje swe ulubione i sprawdzone grepsy sytuacyjne — konflikty o posadę (uwidocznione w nagonce na Trenera i Prezesa), damsko-męskie rozgrywki (tzn. sprzeczki i utarczki Wiceprezesa z kochanką Mają) czy wreszcie motyw oszukania i wykorzystania niezbyt rozgarniętego prostaczka (pomysł na postać Migonia). Obecne w sztuce elementy farsowe, zbiór zróżnicowanych, ale w gruncie rzeczy stereotypowych postaci oraz silny związek zdarzeń przedstawionych z rzeczywistością zewnętrzną, czyli lokalnym i momentalnym „tu i teraz” potencjalnych odbiorców, powoduje, że *Mecz* (w obu wersjach) zaliczyć trzeba do tekstów popularnych, które — bazując na typowych motywach obyczajowych — komunikują zwykle tylko „prawdę statystyczną”³¹.

Sztuka Głowackiego, pomimo wszystkich swych słabości, ma jednak parę atutów, które — wydobyte i rozwinięte w potencjalnym wykonaniu teatralnym i/lub filmowym — pozwoliłyby nazwać tekst dobrym tworzywem audiowizualnych form wypowiedzi. Na przykład ograniczona „literackość” utworu, rozczłonkowanie działań postaci na szereg dygresji i kilka numerów scenicznych oraz chaotyczność dialogu (podkreślona częstymi przemieszczeniami postaci i dynamicznym odbiorem widowiska sportowego) — wszystkie te właściwości tekstu, przy odrobinie skrótów werbalnych, mogłyby zaowocować powstaniem dobrej farsy scenicznej. Z kolei barwny portret zbiorowości, liczne dane środowiskowe, szybkie zmiany miejsca akcji (salonik, szatnia, toaleta) oraz chwyt „sztuki w sztuce”, czyli włączona w sytuacje sceniczne transmisja meczu sportowego — to właściwości zapisu cenne z perspektywy wizualnych założeń scenariusza filmowego. Teatralny i filmowy potencjał wykonawczy utworu zaowocował jednak powstaniem widowisk, które nie uzyskały statusu dzieł dobrze zrobionych ani tym bardziej znakomitych. Odbyły się tylko dwie premiery teatralne *Meczu* (w Warszawie i Łodzi³²), obie sklasyfikowane jako przykłady poprawnych rozrywkowych spektakli. Zwłaszcza po prapremierze warszawskiej krytycy wspominali o sile komicznej przedstawienia, w którym (ze względu na aluzje do konkretnych osób ze środowiska sportowego) dostrzegalne było „współautorstwo widzów”. Zarówno na widowni, jak i na scenie często do-

³⁰ D. Ratajczakowa: *Nie tylko o farsie...*, s. 318.

³¹ Zob. Z. Jarosiński: *Literatura popularna a problemy historycznoliterackie*. W: *Formy literatury popularnej*. Red. A. Okopień-Sławińska. Wrocław 1973, s. 27 i nast.

³² J. Głowacki: *Mecz*. Reż. A. Trzos-Rastawiecki. Teatr Powszechny, Warszawa. Premiera: 10.02.1977; J. Głowacki: *Mecz*. Reż. J. Kondratiuk. Teatr Powszechny, Łódź. Premiera: 15.06.1977.

strzec można było porozumiewawcze spojrzenia i usłyszeć gromki śmiech³³. Nie powstał natomiast z *Meczu* film, pomimo wcześniejszych projektów i przygotowania przez autora tekstu scenariusza filmowego³⁴.

Mecz Głowackiego w swych początkowych wersjach okazał się tworem bardzo lokalnym i okolicznościowym, czego nie zmieniły ani komentarze autora na temat metaforycznego wydźwięku sztuki, ani kolejne poprawki i skróty dość obszernego materiału słownego. Głowacki, jak to Głowacki, podjął po latach kolejną próbę odnowienia swego utworu. Wraz z Januszem Zaorskim przygotował adaptację radiową *Meczu* przy okazji mistrzostw Europy w piłce nożnej w 2012 roku. Emisja słuchowiska odbyła się 3 czerwca 2012 roku. Tekst został znacznie skrócony i zaktualizowany. Powstał w efekcie dobry, pełen napięcia spektakl teatru wyobraźni, ze świetną realizacją akustyczną Andrzeja Brzosi. Jakby zadośćuczynienie autorowi za wcześniejsze „kłopoty” z *Meczem*. I jakby na potwierdzenie słów, które Głowacki powiedział w wywiadzie z 1977:

Jest to utwór o ludziach uzależnionych od określonej sytuacji, która determinuje ich postawy. Rozwój tej sytuacji odkrywa istnienie pewnych mechanizmów, zachowań, rodzących z kolei nielojalność, strach, cwaństwo. [...]

— Głównym bohaterem jest mecz, którego nie ma. *Mecz* to sztuka o ludziach żyjących z meczu³⁵.



Kopciuch to utwór dramatyczny napisany na podstawie filmu dokumentalnego w reżyserii Marka Piwowskiego pt. *Psychodrama*³⁶; źródłem filmu był z kolei reportaż *Męczeństwo i nadzieja Kopciuszka wystawione na deskach teatru*

³³ Zob. uwagi na temat recepcji spektaklu w artykule: J. Ciechowicz: *Teatr jako gra i trop rzeczywistości...*, s. 100–105.

³⁴ Janusz Głowacki dość lakonicznie komentuje fakt niezrealizowania filmu, sugerując, że decydującą rolę odegrały w tym przypadku względy cenzuralne. Tekst ukazujący w „krzywym zwierciadle” kilku prominentów władzy i środowisko ludzi sportu okazał się zbyt celną i ostrą satyrą, którą łatwo można było odnieść do konkretnych osób i sytuacji. Autor tak wspomina w autobiografii reakcję na scenariusz Janusza Wilhelmięgo, ówczesnego szefa polskiej kinematografii: „Czyś ty, Januszu, zwariował? Chcesz pierwszemu sekretarzowi wymachiwać pięścią przed nosem?”. J. Głowacki: *Z głowy*. Warszawa 2004, s. 187. Zob. również: J. Ciechowicz: *Teatr jako gra i trop rzeczywistości...*, s. 94–95.

³⁵ *Mecz w kuchni*. [Wywiad z Januszem Głowackim. Rozmawiał Jerzy Górzeński]. „Sportowiec” 1977, nr 8, s. 20.

³⁶ *Psychodrama, czyli bajka o Księciu i Kopciuszu wystawiona w zakładzie dla nieletnich dziewcząt w D.* Reż. M. Piwowski. Scen. M. Piwowski, J. Głowacki. Zdj. Z. Samosiuk. Wytwórnia Filmów Dokumentalnych w Warszawie. 1969.

w *Schronisku dla Nieletnich Dziewcząt w Falenicy*³⁷. Głowacki, współscenarzysta filmu, 10 lat po premierze dokumentu stworzył sztukę teatralną, wykorzystując kilka fragmentów uprzedniego scenariusza. Dramatopisarz umieścił akcję w zakładzie poprawczym dla dziewcząt; zapisał w dialogach słowa niektórych bohaterek filmu i śpiewanych przez nie piosenek. Spośród licznych wypowiedzi dziewcząt, które odpowiadały na pytania zadawane podczas testu skojarzeniowego, Głowacki wybrał do swego dramatu fragmenty zwierzeń trzech bohaterek, odgrywających w inscenizowanej bajce o Kopciuszku rolę Ojca, Córkę I i Księcia. Ojciec i Księżę to postaci dramatyczne wywiedzione wprost z dokumentu filmowego — ich historie to powtórzenie faktów z życiorysów bohaterek ukazanych w dziele Piwowskiego. Słowa Córkę I natomiast to powtórzenie historii dziewczyny grającej w dokumencie filmowym rolę Kopciuszka. Nie bez powodu zresztą autor dokonał takiego przemieszczenia — pierwszoplanowa postać dramatu nie ma swego odpowiednika w dokumencie. Kopciuszek z *Kopciucha* świadomie łamie reguły gry narzucone przez filmowców. Nie poddaje się presji i nie dokonuje spowiedzi przed kamerą, ograniczając swe wyznania do kilku zdawkowych i dość ironicznych informacji na temat reguł życia w rodzinie. Głowacki stworzył zatem indywidualność dramatyczną, rozwijając wizerunek postaci na podstawie nielicznych, zaczerpniętych z filmu wypowiedzi dziewcząt z poprawczaka — tych bardziej samoświadomych i skłonnych do refleksji. Z prezentowanej w dokumencie Piwowskiego sytuacji społecznej powstała klarowna sytuacja dramatyczna, w której obraz stosunków międzyludzkich ukształtowany jest z uwypukleniem jednostkowej perspektywy oglądu i przeżywania świata³⁸.

Sztuka Głowackiego, powstała z przekształcenia scenariusza filmu „czerpiącego materiał bezpośrednio z życia”³⁹, zachowuje nerw reporterski i publicystyczny: przypadki z życia dziewcząt to niemal wypis z charakterystyki Zespołu Dziecka Maltretowanego (ZDM). Bohaterki doświadczyły przemocy ze strony rodziców, zazwyczaj alkoholików — i to zarówno przemocy fizycznej (gorącej, pozostawiającej ślady na ciele), jak i psychicznej (zimnej, odciskającej piętno w mózgu)⁴⁰. Zaniedbane pod względem wychowawczym, przedmiotowo traktowane dziewczęta, często karane i poniżane, noszą w sobie głęboką traumę, z reguły powielają też agresywne zachowania w stosunku do innych, słabszych osób, na przykład molestowana przez ojca i jego kolegów dziewczyna, grająca w bajce o Kopciuszku rolę Ojca (!),

³⁷ Zob. J. Głowacki: *Z głowy...*, s. 111–113; Z. Majchrowski: „Kopciuch”, czyli nasze małe psychodramy..., s. 66–68.

³⁸ Zob. J. Duvignaud: *Sytuacja dramatyczna a sytuacja społeczna*. Przeł. R. Mo-drzewska-Węglińska. „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 2, s. 294–296.

³⁹ K. Mętrak: *Psychodrama zbiorowa*. „Film” 1969, nr 48, s. 10.

⁴⁰ Zob. E. Kędra: *Wybrane aspekty i formy przemocy*. W: *Przemoc w społeczeństwie. Diagnoza, sposoby przeciwdziałania*. Red. J. Cichła, R.M. Ilnicka. Polkowice 2008.

czy też sprawczyni wielu bójek i uczestniczka napadu na jubilera, w spektaklu wcielająca się w rolę Księcia. Pozbawione miłości, czułości i opieki, wykorzystywane seksualnie dziewczęta traktują poprawczak jako miejsce w miarę bezpieczne w porównaniu z domem rodzinnym, ale jednocześnie nie potrafią zapomnieć o swych rodzicach, o toksycznej relacji z bliskimi, w której czułość i miłość przeplatały się z poniżaniem i przemocą. Bohaterki dramatu Janusza Głowackiego, podobnie jak dziewczęta sportretowane w filmie Piwowskiego, nie umieją rozpoznawać swych emocji ani tym bardziej nad nimi zapanować. Dlatego tak łatwo wzbudzić w bohaterkach złość i gniew albo wywołać ich płacz. Dziewczęta nieświadomie łączą w swych wypowiedziach przejawy nienawiści i agresji wobec innych z naiwnością i marzeniami dziecka. Pozorna bezwzględność, chłód emocjonalny wychowane poprawczaka to tylko mechanizm obronny, wywołany frustracją z powodu niezaspokojenia podstawowych potrzeb miłości i poczucia bezpieczeństwa w rodzinie.

Skonstruowany z wypowiedzi uczennic poprawczaka film Marka Piwowskiego to porażające świadectwo chorób społecznych — alkoholizmu, znieczulicy i anomii, panujących w niektórych rodzinach. Wyznania dziewcząt są wstrząsające, porusza nie tylko treść, lecz także prosta i lakoniczna forma wyrazu oraz brak jakiegokolwiek komentarza. Na przykład dziewczynka grająca w przedstawieniu rolę Ojca Kopciuszka mówi szybko i niewyraźnie:

Na łące nieraz jak się lubię bawić, tak poganiać... nieraz tak... wujko kupił stryjo piłeczkę to my byli na łące stryjo był pijany my se grali w piłkę to stryjo odkopywał tylko hop przewalał się i gdzie odkopnął mi piłkę to na łąkę upadł...

— Ale co bałwany zimą lepiliście, latem co wianki wiliście...

— No że bawiliśmy się w karuzelę wianki wiliśmy, ja stokrotki takie rwałam kwiatuszki bawiłam się, wszystko... pletłam wianuszki dziewczynom bawiliśmy się i my zawsze chodziliśmy do nich to ja rwałam kwiatki to nieraz w żyto ja się chowałam, w życie nieraz spałam namówiłam się z tym chłopem poszliśmy w żyto w życie siedzieliśmy, w życie my piliśmy, jedliśmy w życie wszystko co mogliśmy to jedliśmy jedliśmy i piliśmy i później znów ten chłop wyszedł z tego żyta, to go... wyłazł tylko po cichu...⁴¹

Smutne, ściszone i pełne rezygnacji słowa padają też z ust innej bohaterki filmu, dziewczynki odgrywającej rolę Kopciuszka.

To było w dzień Bożego Narodzenia... przyszedł mój kuzyn z kolegą, trochę pijani i ja tak samo z nim wypłam kieliszek wina. Potem

⁴¹ *Psychodrama...*, 9'32" — 10'21".

udaliśmy się na pasterkę, szliśmy ja w środku, z boku mój brat i on... w kościele zrobiło mi się niedobrze i wyszłam na dwór... usiadłam se na ławeczce, wiedziałam że on przyjdzie, kiedy on wyszedł, udałam że go nie widzę... on podszedł do mnie i zaproponował mi spacer po Grochowie... Potem pocałował mnie i powiedział że nie może beze mnie żyć... przez następne chwile całowaliśmy się cały czas i... zaczęliśmy się ganiać po Grochowie... wtedy sprzątnęła mnie i jego milicja...⁴²

Te utrwalone w filmie Piwowskiego wypowiedzi dziewcząt z poprawczaka to (w perspektywie późniejszego tekstu dramatycznego) znakomite tworzywo skondensowanych dialogów, prezentujących przypadki zachowań nieetycznych, a nawet kryminalnych. Głowacki skraca i zagęszcza wypowiedzi zarejestrowane w dokumencie, hiperbolizując dramaturgiczny i emocjonalny aspekt dialogu dramatycznego:

OJCIEC Tak. Ojciec dobry był człowiek. Zawsze jak przyszedł jakiś gość, to ojciec nigdy nie pozwolił, żebyśmy siedziała w kącie samotna. Zawsze dał kieliszek albo i dwa, a jak w lecie, tośmy szli z ojcem i z wujkiem w zboże. Kiedyś wujek kupił takie dwie małe ćwiartki i kiełbasę. W życie siedzieliśmy, w życie piliśmy, wszystkośmy w życie robili. Najpierw ojciec mi to robił, potem wujek mi to robił, w piłkę graliśmy. Wujek był taki pijany, że co kopnął, to się wywrócił (*wybuchła długim śmiechem*), wianki wiliśmy.

REŻYSER A kto ci zrobił największą krzywdę?

OJCIEC Nikt.

REŻYSER A co byś najwięcej chciała?

OJCIEC Kraść na wolności⁴³.

Dramatopisarz pokazuje, jak łatwo i bezwzględnie można szykanować jednostkę w sytuacji opresyjnej, jak łatwo zrobić z osobistej krzywdy człowieka cały teatr poniżenia. Test skojarzeniowy, któremu poddane zostały dziewczęta, przebiega bowiem w sztuce Głowackiego publicznie, cała grupa przysłuchuje się wypowiedziom dziewcząt, a Księżę szyderczo komentuje ich spowiedź, jak zimny oprawca, któremu zależy przede wszystkim na poniżeniu słabszych:

REŻYSER Odpowiadaj: najpiękniejszy dzień w życiu?...

CÓRKA I To przyszedł po mnie brat z kolegą, poszliśmy na pasterkę, następnie mnie się zrobiło słabo i wyszłam, usiadłam sobie na ławeczce, a ten kolega brata wyszedł za mną, przysiadł się, pocałował, a na-

⁴² Ibidem, 10'50''–12'13''.

⁴³ J. Głowacki: *Kopciuch*. „Dialog” 1979, nr 8, s. 12.

stepnie zaczęliśmy ganiać się po Grochowie. Następnie przyjechała
 milicja i nas zwinęła, następnie mnie puścili, a jego zatrzymali...
 REŻYSER I co?
 CÓRKA I Na tym jest koniec mojego dnia najpiękniejszego.
 REŻYSER Kończ zdania. Najbardziej lubię...
 CÓRKA I Bawić się lalkami.
 REŻYSER Czytając bajki...
 CÓRKA I Zaczynam płakać.
 REŻYSER Najbardziej obawiam się...
 CÓRKA I Dostać choroby wenerycznej.
 REŻYSER Inni ludzie...
 CÓRKA I Są inni...
 REŻYSER Mój ojciec...
 CÓRKA I Chce tego samego co wszyscy...
 REŻYSER Moja matka...
 CÓRKA I Jest bardzo dobra.
*W tym momencie dziewczyna grająca Księża, wysoka, silnie zbudowana, wy-
 buchła śmiechem. Za nią śmieją się inne dziewczęta.*
 REŻYSER Co jest, dziewczęta, co jest?
 KSIĄŻĘ My tak z zazdrości. Znaczy — takiej matki zazdrościmy.
(zanosi się ze śmiechu)
 CÓRKA I Zamknij się, ty..., ty...
 REŻYSER *(do Operatora)* Trzymaj ją teraz... Trzymaj na zbliżeniu. Po-
 winna zacząć płakać... *(do Księża)* O co chodzi?
 KSIĄŻĘ Jak ona miała zapalenie płuc, matka dostała lekarstwa za dar-
 mo z ubezpieczalni, ale akurat miała silne pragnienie... *(śmieje się)*
 REŻYSER No i co?
 KSIĄŻĘ Penicyliny nie można wypić, wymieniła się na flaszkę... Co ty,
 matkę kryjesz?
 CÓRKA I Nie kryję. Ona jest dobra, tylko chora.
 REŻYSER *(do Operatora)* Stop.
 KSIĄŻĘ Suszy ją, choroba pustynna. Przed śniadaniem musi się napić,
 żeby nie jeść na czczo.
 REŻYSER Spokój, cisza.
 KSIĄŻĘ Podobnie najlepiej jeść jest w chińskich restauracjach, bo tam
 dają od razu jedzenie pogryzione.
 CÓRKA I Nieszczęśliwa jest, dlatego sprzedała. Ale zawsze wszystko
 mi kupowała, dzinsy, palto, zegarek.
Księżę wybuchł śmiechem⁴⁴.

Przekształcając pierwotny scenariusz filmu w tekst dramatyczny, Gło-
 wacki zadbał o precyzję i dobitność słowa, czyniąc je skondensowanym
 źródłem napięcia dramatycznego i tworzywem zasadniczych dla drama-

⁴⁴ Ibidem, s. 13.

tu konfliktów. W *Kopciuchu*, w przeciwieństwie do *Meczu*, nie ma już tak drobiazgowego opisu scen w didaskaliach, tekst wypełniony jest tylko nielicznymi uwagami odautorskimi, w większości o charakterze wyrażnie pragmatycznym (wejścia, wyjścia, gesty i ruch sceniczny). Dialogi postaci, w zgodzie z regułami gatunku, pozostają tworzywem całego świata przedstawionego, nośnikiem napięcia dramatycznego i źródłem znaczeń, zarówno tych podanych wprost, jak i tych sugerowanych w replikach dramatu. Co ciekawe, dużą rolę w pokazywaniu presji wywieranej na nastolatkach z poprawczaka odgrywa komunikacja pozawerbalna i podteksty prowadzonych rozmów. Sfera niewypowiedzianego w dramacie, to, co dzieje się pomiędzy słowami postaci, w chwilach milczenia i wymownej wymiany spojrzeń, w równej mierze jak dialogi stwarza stały układ sił: niezależnie, czy partnerami rozmowy pozostają same dziewczęta, czy też dziewczęta i ich wychowawcy, sceny przedstawione wizualizują podział bohaterów na dominujących i zdominowanych, rozkazujących i podporządkowanych. Repliki dramatyczne, w większości krótkie komunikaty o funkcji perswazyjnej, kreują obraz świata dyscypliny i poniżania słabszych. Obraz bardzo wyrazisty, bo oparty na znaczących przemilczeniach i sugestiach. Moc przesładowcza wypowiedzi tkwi nie tylko w bezpośrednio wyrażonych przekleństwach i inwektywach, lecz także w illokucyjnym aspekcie replik, pozornie łagodnych i obojętnych. Na tym właśnie polega zapisana w tekście przemoc „w białych rękawiczkach”: brzmienie słów i perswazja ukryta w porządku zdań przekonują uważnego czytelnika (a tym bardziej widza spektaklu) o nieustającym zagrożeniu i podległości dziewcząt wychowawcom, którzy — wbrew swej funkcji i obowiązkom — blokują pokrzywdzonym dzieciom jakąkolwiek szansę na resocjalizację⁴⁵.

W filmie Marka Piwowskiego ekspresywna i impresywna funkcja przekazu siłą rzeczy wynika z połączenia wypowiedzi dziewcząt i precyzyjnie wykadrowanych ujęć-zbliżeń. Wychowanki poprawczaka filmowane z bliska, często *en face*, odpowiadające cicho na pytania reportera, nieobecnego w kadrze, stają się bohaterkami sugestywnej wypowiedzi o znieczulicy społecznej i braku miłości⁴⁶. Uderza w *Psychodramie* „fizyczność jej bohaterów: usta zaciśnięte albo rozchylone w czujnym półuśmiechu; oczy, któ-

⁴⁵ O sztuce Głowackiego w aspekcie dyskursu przemocy, który ilustruje różne techniki dyscyplinowania dziewcząt, piszę dokładniej w drugiej części książki, w rozdziale pt. „*Kopciuch*” i „*Czwarta siostra*”.

⁴⁶ Nawiasem mówiąc, zarówno temat, jak i poetyka *Psychodramy*, uznanej dziś za wybitne dzieło filmowe, wywołały swego czasu liczne głosy krytyczne. Wątpliwości budziła przede wszystkim spowiedź przed kamerą (w czasie której młode przestępczynie chłodno opowiadały o swych wykroczeniach), a także sposób kompozycji filmu, łączący elementy fikcyjne z zapisem *stricte* dokumentalnym. Zob. np. R. Marszałek: *Socjodrama*. „Film” 1969, nr 46.

re niespodziewanie wilgotnieją, i te, które już łzy nie uronią; głos, który nie chce poddać się filmowej spowiedzi, i ten, który w opowiadaniu wie- trzy jakiś interes; spojrzenie przenikliwie smutne, w tym smutku dorosłe, i spojrzenie agresywne, nawykłe do świata, gdzie wszystko jest pułapką, przeszkodą⁴⁷. O sile przekazu filmowego stanowi zatem zbiór portretów poszczególnych bohaterów, zgodnie zresztą z intencją reżysera, który stwierdza: „dokument jest mi potrzebny, by przyjrzeć się ludziom. Najbardziej fra- pują mnie w filmie dokumentalnym portrety ludzi, to, co dzieje się w ich twarzach”⁴⁸. W przypadku *Psychodramy* są to twarze dziewcząt naznaczo- ne już krzywdą i tęsknotą za wolnością. Każdy najdrobniejszy ruch i gest bohaterów, uchwycony okiem kamery, sygnalizuje złamana psychikę ofiar i zarazem sprawczyń przemocy. Duże wrażenie wywołuje zestawienie ujęć rejestrujących przebieg testów skojarzeniowych z fragmentami przedsta- wienia bajki o Kopciuszku, odgrywanej przez dziewczęta pod kierunkiem wychowawczyni. „Tytuł *Psychodrama* odwołuje się do tej właśnie insceni- zacji, będącej rezultatem zastosowania metody wychowawczo-terapeutycznej [...], której sens sprowadza się do oddziaływania na ludzką psychikę za pośrednictwem określonych »symboli«. Np. dziewczęta inscenizując bajkę o Kopciuszku, »odgrywają« te role, których pozbawiło ich życie: przykłado- wo, ta, której wyrządziła krzywdę matka, gra rolę kochającej matki itp.”⁴⁹ Kompozycja ujęć, czyli połączenie wypowiedzi młodych przestępczyń z wyidealizowanymi scenami z bajki, w których uczestniczą wspomniane nieletnie, pogłębia wymowę dokumentu, poświęconego drastycznym zjawi- skom życia społecznego. Decyduje zarówno o wartości artystycznej dzieła filmowego, jak i o stylu jego odbioru. „Oto utwór rzadki w naszej kinema- tografii: kłujący w bezrefleksyjnie przyjęty i wygodny, potoczny system przekonań o moralności społecznej” — pisał Krzysztof Mętrak. I nazwał film Piwowskiego rodzajem „psychodramy zbiorowej”, w której podmiotem terapii stają się wszyscy: i „aktorzy, tzn. dziewczęta z zakładu, i my — tzn. widzowie”⁵⁰.

O ile dokument filmowy Piwowskiego nawiązuje do koncepcji psycho- dramy (w różnych ujęciach tej metody terapeutycznej, która zakłada odgry- wanie ról bądź dramatyzowanie prawdziwych, „znaczących emocjonalnie wydarzeń, zmierzających do rozwiązania konfliktów i uwolnienia od za- hamowań ograniczających zdolność jednostki do spontanicznej, aktywnej twórczości”⁵¹), o tyle dramat Głowackiego niewiele z psychodramą ma wspól- nego. W *Kopciuchu* nie chodzi bowiem o efekt dramatyczny (i katartyczny)

⁴⁷ Ibidem, s. 7.

⁴⁸ Marek Piwowski. culture.pl/pl/tworca/marek-piwowski [data dostępu: 20.06.2014].

⁴⁹ K. Mętrak: *Psychodrama zbiorowa...*, s. 10.

⁵⁰ Ibidem, s. 11.

⁵¹ J. Pawlik: *Psychoterapia analityczna: formy grupowe*. Warszawa 1993, s. 214.

wywołany przez „role odwrócone”, tzn. odgrywanie przez dziewczęta ról tych osób dorosłych (głównie matki i ojca), od których doświadczyły jedynie przemocy i odrzucenia. W sztuce Głowackiego ważniejsza niż sam proces oczyszczenia i konfesyjny wymiar słów poszczególnych jednostek jest bowiem wizualizacja relacji międzyludzkich. W dramacie, w którym priorytetem przedstawienia pozostaje odwzorowanie interakcji postaci, uwaga koncentruje się na uwidocznieniu różnych strategii przemocy wobec nieletnich, zwłaszcza zaś wobec dziewczyny, która nie poddaje się tak łatwo procesowi manipulacji: „dziewczyna zwana Kopciuchem dramatycznie broni swej wewnętrznej wolności, przegrywa — i zostaje zdeptana”⁵².

Nadrzędny problem sztuki, tzn. osaczenie i zniszczenie wyróżniającej się indywidualności, rysuje się wyraźnie dzięki pomysłowi fabularnemu, czyli wprowadzeniu ekipy filmowej do zakładu poprawczego, gdzie rządzi wyjątkowo paskudna postać: Zastępca Dyrektora. Prace nad wystawieniem sztuki w zakładzie poprawczym, a zarazem przygotowywanie dokumentu na temat resocjalizowanych dziewcząt stają się pretekstem do ukazania opresyjnego wymiaru działań edukacyjnych i wychowawczych. Sztuka rozgrywa się dzięki połączeniu iluzyjnych i deziluzyjnych zabiegów naśladowczych: fragmenty ukazujące negatywne emocje dziewcząt, które znajdują się w stresogennych sytuacjach, przerywane są komentarzami technicznymi ze strony zespołu filmowców, co wprowadza specyficzny „efekt obcości” w wizerunku świata fikcyjnego. Połączenie tych dwóch planów prezentacji zdarzeń czyni z dramatu — reportażu społecznego — wiarygodny przekaz na temat lekceważenia norm etycznych w środowisku, które z definicji służyć winno naprawie moralności i poszanowaniu godności człowieka. Sztuka, stworzona przez Głowackiego na podstawie jego wcześniejszych doświadczeń dziennikarskich i filmowych, ma niewątpliwie cechy utworu środowiskowego, ale jednocześnie „łączy atrakcyjność fabuły z możliwościami niejednoznacznych interpretacji”⁵³. Tak przynajmniej oceniano tekst po prapremierze teatralnej w Szczecinie⁵⁴. *Kopciuch*, wyróżniony na konkursie polskich sztuk współczesnych, odebrany został w kontekście utworów artystycznych z nurtu moralnego niepokoju, bo cechuje ten dramat „zwrot ku współczesności nie poprzez rejestrację rzeczywistości, lecz poprzez refleksję, u której podstaw leży pewien system norm etycznych”⁵⁵.

Z perspektywy przekształceń gatunkowych, właściwych poetyce autora, *Kopciuch* pozostaje przykładem fortunnej „zamiany” form. To, co w sce-

⁵² M. Karpiński: *Kopciuch szuka wolności*. „Teatr” 1980, nr 6, s. 10.

⁵³ H. Bieniewski: *Panorama współczesności*. „Teatr” 1980, nr 10, s. 3. Zob. również A. Baranowska: *Prywatne życie Kopciucha*. „Kultura” 1979, nr 44.

⁵⁴ J. Głowacki: *Kopciuch*. Reż. A. Chrzanowski. Scen. M. Stajewski. Muz. I. Walczukiewicz. Teatr Współczesny, Szczecin. Premiera: 12.10.1979.

⁵⁵ M. Karpiński: *Kopciuch szuka wolności...*, s. 10.

nariuszu dokumentu filmowego (dokumentu w dużej mierze opartego na improwizacji), stanowiło zaledwie materiał słowny do uzupełnienia i określenia w trakcie zdjęć, w sztuce dramatycznej przekształciło się w tekst o dużym potencjale wizualnym. Ale nie w znaczeniu bogatej oprawy scenicznej, którą może zaprojektować słowo w dramacie, raczej w sensie możliwości uobecnienia za pomocą dialogów znaczących, wielokierunkowych napięć między postaciami, widocznych w ich mowie, postawach i gestach. Ze scenariusza filmowego powstał zatem równie sugestywny tekst dramatyczny o przemocy w instytucji wychowawczo-opiekuńczej, czyli w samym źródle systemowej regulacji porządku społecznego. Spójna forma dramatyczna ujawniła ponadto dodatkowe sensory sztuki. Odwzorowanie negatywnych zachowań społecznych z wykorzystaniem ogranego motywu „rządzący – rządzeni” posłużyło autorowi do ujawnienia „względności pojęć takich, jak »uczciwość« i »nieuczciwość«, »wrażliwość« i »niewrażliwość«, a wreszcie »moralność« i »amoralność«”⁵⁶; bo świat przedstawiony w sztuce Głowackiego jest „światem amoralnym, ale jednocześnie uwikłanym w tęsknotę za prawdziwą, staroświecką moralnością”⁵⁷.

Potencjał dramaturgiczny *Kopciucha*, na równi z reporterskimi i środowiskowymi walorami tekstu, ujawnił się kilkadziesiąt lat później, podczas przedstawienia dramatu w Schronisku dla Nieletnich i Zakładzie Poprawczym w Falenicy 5 marca 2005 roku. Wychowanki ośrodka pod kierunkiem Jagi Dal w ramach różnych zajęć terapeutycznych i edukacyjnych przygotowały inscenizację sztuki; zrobiły to na miarę własnych możliwości mentalnych i aktorskich. Świadkowie widowiska podkreślali zaangażowanie dziewcząt, uczestniczących w przedstawieniu dla rozładowania napięć emocjonalnych, przepracowania ukrytych traum i złagodzenia frustracji⁵⁸. Jaga Dal podkreślała z kolei wartość tekstu, w którym autor znakomicie „uchwyił atmosferę poprawczaka: osaczenie, walkę o przywództwo”⁵⁹. Głowacki był na premierze; w ten właśnie sposób — jak napisał Zbigniew Majchrowski — „pisarz zatoczył koło i w 2005 roku powrócił do miejsca, z którego wyprowadził swój życiowy temat”⁶⁰. W pewnym sensie powtórzona została również historia tkwiąca u źródeł kilku wersji *Kopciucha*: kilkadziesiąt lat po premierze *Psychodramy*, czyli dokumentu zrealizowanego w Falenicy w poprawczaku dla dziewcząt, oraz rok po premierze poprawionej przez Głowackiego i wznowionej sztuki dramatycznej odbyło się amatorskie przedstawienie *Kopciucha*, właśnie w Falenicy — w formie i funkcji psychodramy.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ A.D. Liskowacki: *Smutna bajka o Kopciuszku*. „Jantar” 1979, nr 44.

⁵⁸ Zob. B. Marzec: *W domu za wysokim murem*. „Rzeczpospolita” z dnia 7.03.2005 — cyt. za: E-teatr. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/9765.html> [data dostępu: 9.07.2015].

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Z. Majchrowski: „*Kopciuch*”, czyli nasze małe psychodramy..., s. 78.

Zaprezentowane utwory Głowackiego: *Mecz* i *Kopciuch*, to znaczące przykłady przekształceń gatunkowych spośród kilku co najmniej „operacji” tekstowych autora, dokonywanych na własnych opowiadaniach i sztukach dramatycznych. Można tę strategię skojarzyć z koncepcją „zamiennika gatunkowego”, o którym w odniesieniu do twórczości Tadeusza Różewicza wspominał Kazimierz Wyka⁶¹. Głowacki bowiem, podobnie jak Różewicz, należy do autorów, których praktyka twórcza charakteryzuje się częstym dokonywaniem wyborów wśród różnych odmian gatunkowych wypowiedzi. Jak pisał Kazimierz Wyka, „zmiana w wyborze gatunku jest zjawiskiem dość częstym”; w przypadku twórczości Różewicza polega dodatkowo na osobliwym „skręcie procesu twórczego”: „w miejsce tekstu pierwotnie zamierzzonego zostaje »podstawiony« tekst rzeczywiście napisany”⁶²; ten ostatni jednak to dzieło, w którym nie zostały zatarte ślady pierwotnej autorskiej intencji. Inaczej jest w przypadku tekstów Głowackiego. Dramatopisarz „zmienia” w inne teksty utwory już napisane i opublikowane, dbając o to, by w każdej kolejnej wersji dominowały typowe dla określonego gatunku wyznaczniki formalne. Toteż jeżeli w ogóle można mówić w przypadku tekstów Głowackiego o „infiltracji gatunków”, to raczej w znaczeniu bardzo ogólnym, polegającym na obecności w konkretnych utworach literackich wielu rozmaitych „punktów genologicznych odniesień”⁶³. Działania Głowackiego nie są natomiast przykładem strategii analogicznej do tej cechującej pisarstwo Różewicza, dla którego „infiltracja gatunków” oznacza pełen napięcia konflikt między przeżyciem a jego ekspresją, „między poetyką a doświadczeniem”⁶⁴.

Praktykę tekstową Głowackiego — pisarza w pewnym sensie korygującego samego siebie — skłonna jestem raczej umieścić w obszarze pragmatycznego podejścia do języka, którego jakoś mierzyć należy stopniem aktualności i komunikatywności przekazu na temat rzeczywistości zewnętrznej; mniej w tym autorskiego „wahania” i zmagania się z problemem artykulacji, niemożności uobecnienia w tekście różnych doświadczeń. W strategii powtarzania podobnych treści w różnych formach gatunkowych można dostrzec, jak już wspomniałam, wrażliwość autora na performatywny aspekt słowa, które stanowi istotny składnik dwóch najważniejszych swego czasu,

⁶¹ K. Wyka: *Problem zamiennika gatunkowego w pisarstwie Różewicza*. „Teksty” 1975, nr 1.

⁶² Ibidem, s. 64–65.

⁶³ S. Balbus: *Zagłada gatunków*. W: *Genologia dzisiaj*. Red. W. Bolecki, I. Opacki. Warszawa 2000, s. 28.

⁶⁴ K. Wyka: *Problem zamiennika gatunkowego...*, s. 53.

tw. starych, mediów, czyli teatru i filmu. Nie tylko *Mecz* i nie tylko *Kopciuch* mają przecież swe zdublowane wersje; także *Choinka strachu* i *Antygona w Nowym Jorku* uległy „poprawkom” autorskim, polegającym na przekształceniu sztuki dramatycznej w scenariusz filmowy. Dodać trzeba, że niewiele z poddawanych przeróbkom form tekstowych Głowackiego (opowiadań/dramatów/scenariuszy) zostało zrealizowanych równolegle w formie filmu i spektaklu; właściwie tylko w przypadku *Kopciucha* i *Choinki strachu* mówić można o realizacji/inscenizacji autorskich pomysłów, opartych na strategii powtórzenia⁶⁵. Wiele tekstów Janusza Głowackiego zalega natomiast w archiwum Filмотeki Narodowej w formie scenariuszy i nowel filmowych niezrealizowanych.

Twórczość Głowackiego to dobre świadectwo „manewrów genologicznych”, bo autor konsekwentnie i z upodobaniem ponownie redaguje („przepisuje”) swoje wcześniejsze teksty. W przypadku utworów tego pisarza można mówić zatem „o niejednoznaczności gatunków i swobodnym przekraczaniu granic rodzajów. Gatunki nie są tu normatywnym nakazem, pozostają raczej orientacyjną wskazówką, terenem swobodnej eksploracji, granicami zachęcającymi do ich przekraczania”⁶⁶. Ta praktyka twórcza autora nie stanowi jednak w moim przekonaniu świadectwa procesu „zagłady gatunków”⁶⁷; Głowacki pomimo wszystko nie rezygnuje w swych poszczególnych utworach z wykorzystywania mocnych wyznaczników gatunkowych, nawet jeśli prowadzi grę z czytelnikiem w ramach poetyki sylwiczności tekstu. Strategia nieprzestrzegania granic genologicznych jest tu bardziej autorskim sposobem opisu świata poprzez kontrapunktowanie różnych wzorców gatunkowych niż estetycznym gestem wygłoszenia przekonania o ich nieskuteczności czy też wyczerpaniu⁶⁸.

⁶⁵ Prapremiera polska *Choinki strachu*, opublikowanej w lutym numerze „Dialogu” z 1981 roku, odbyła się w 1983 roku w Teatrze im. A. Mickiewicza w Częstochowie (spektakl pt. 3 x Janusz Głowacki był realizacją sceniczną trzech utworów Janusza Głowackiego: *Kuszenie Czesława Pałka*, *Materiał*, *Choinka strachu*). Zob. E-teatr. <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/41604,szczegoly.html> [data dostępu: 31.10.2013], natomiast premiera filmu pt. *Choinka strachu* w reżyserii Tomasza Lengrena, nakręconego według scenariusza Janusza Głowackiego w 1982 roku, miała miejsce dopiero w 1990 roku. Zob. *Choinka strachu*. <http://filmpolski.pl/fp/index.php?film=127300> [data dostępu: 8.07.2015].

⁶⁶ E. Kalembe-Kasprzak: *Techniki komediowe Głowackiego*. W: *Dramaturgia Janusza Głowackiego...*, s. 202.

⁶⁷ Zob. S. Balbus: *Zagłada gatunków...*

⁶⁸ Por. A. Krajewska: *Dramat genologii, czyli o gatunkach współczesnego dramatu*. W: *Genologia dzisiaj...*

Flirt z popkulturą

Wskazane wcześniej charakterystyczne dla tekstów Głowackiego sposoby wykorzystywania konwencjonalnych rozwiązań dramaturgicznych w celu prezentacji kilku dominujących tematów i konfliktów obyczajowych oraz dostrzegalna dzięki temu powtarzalność (czy nawet seryjność) utworów pozwala na podkreślenie związków twórczości Janusza Głowackiego z literaturą i kulturą popularną. Przydatne w tym celu okaże się uściślenie przywołanych pojęć. Istotna dla niniejszego wywodu jest taka definicja kultury popularnej, w której akcentuje się zjawisko repetycji, podkreślając nie tyle zestandaryzowanie, sformalizowanie i powierzchowność przekazu, ile utożsamienie produktów popkultury „z charakterystycznymi wątkami, stylami i typami wypowiedzi”¹. Widziane w takim ujęciu dzieła popularne powstają i mnożą się w wyniku aktów powtórzenia określonych strategii retorycznych, gatunków i układów fabularnych oraz tkwiących u ich podstaw wizji świata/przekonań ideologicznych².

¹ M. Krajewski: *Kultury kultury popularnej*. Poznań 2003. Odwołuję się w tym miejscu do refleksji Marka Krajewskiego, który podkreśla różnorodność ujęć i znaczeń kultury popularnej jako „doświadczonej i przeżywanej”, a nie „myślanej”, stanowiącej współcześnie rodzaj „filtra”, istotne narzędzie poznawcze w sposobie odbioru świata. Świadoma bogactwa literatury przedmiotu na temat kultury popularnej ograniczam swe uwagi w tym rozdziale do analizy kilku wybranych aspektów twórczości Janusza Głowackiego, które zbliżają dramaturgię tego autora do kręgu tekstów popularnych. Uwzględniłam w swych rozważaniach zarówno charakterystyczne dla wspomnianych tekstów techniki literackie (sposób budowania fikcji, zastaną topikę, powtórzenia określonych form gatunkowych), jak i kwestię płynności/zmienności granic samej kultury popularnej; definiowanie tego pojęcia ma bowiem charakter procesualny i relacyjny, o czym przekonują liczne rozprawy referujące problem z uwzględnieniem różnych metod badawczych, momentów historycznych i społeczno-cywilizacyjnych punktów odniesienia. Zob. m.in.: D. Strinati: *Wprowadzenie do kultury popularnej*. Przeł. W.J. Bur-szta. Poznań 1998.

² Fakt poznawczej i emocjonalnej manipulacji przekazem, który oferuje odbiorcom „złudne uczucia, zastępcze fantazje i fałszywe marzenia”, jest często podkreślany w literaturze przedmiotu, niezależnie od przyjętej perspektywy opisu zjawisk kultury popularnej. Zob. D. Strinati: *Wprowadzenie do kultury popularnej...*, s. 16–30; U. Eco: *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*. Przeł. J. Ugniewska.

Powtórzenia gatunków i tematów, traktowanych jako przynależne do literatury obiegu popularnych (przykładowo — farsa i melodramat oraz związane z nimi motywy oszustwa, miłości i zdrady), stanowią niewątpliwie bazę twórczości Janusza Głowackiego, niezależnie od tego, czy owocują powstaniem doraźnych utworów *minorum gentium*, czy też służą bardziej wyrafinowanym nawiązaniom do tradycji literackiej. W obu tych przypadkach, zgodnie z założeniami sztuki popularnej, istotne dla komunikacji z odbiorcą pozostają nie tyle „rzeczy nowe”, ile raczej „nowości” mieszczące się w ramach dobrze znanej i z przyjemnością rozpoznawanej konwencji³. Przyjemność odbioru wynika tu z obrazowania rzeczy swojskich i/lub ilustrowania standardowych konfliktów społecznych; czytelnik jest uwodzony ludycznym charakterem tej twórczości, bo kultura popularna „najściślej jednak wiąże się z rozrywką, z tworzeniem form sztuki służącej zabawie”⁴.

Najbardziej wyrazistym przykładem aktywności Janusza Głowackiego w produkcji literatury popularnej pozostaje utwór pod tytułem *Dzień słodkiej śmierci*. Tekst ten należy do serii kryminalnej *Ewa wzywa 07*, serii z obiegu brukowego, znajdującej się „na pograniczu wydawnictw typu zeszytowego i książkowego. [...] Odwołuje się ona wyłącznie do polskich realiów społeczno-obyczajowych, a pozytywnymi protagonistami czyni funkcjonariuszy MO, co wiąże się z jej swoistym dydaktyzmem i sprawia, że drukowane tu utwory zbliżają się gatunkowo do powieści milicyjnej”⁵. Zgodnie z założeniami „niebieskich zeszytów”, których „celem była gloryfikacja milicji jako instytucji i postaci milicjanta”⁶, głównym bohaterem utworu Głowackiego jest porucznik MO Paweł Goraj, gentleman i urzędnik w jednej osobie, a także przystojny wielbiciel kobiet — to one właśnie często zatrzymują wzrok „na szczupłej, opalonej twarzy porucznika, jego szerokich ramionach i dobrze skrojonym garniturze z tropiku, nabytym okazynie na ciuchach za 900 złotych”⁷. Akcja powieści, łącząca w sobie cechy *detective story* i reportażu, niepozbawiona jest standardowych rozwiązań personalnych i fabularnych (na przykład wizerunek pozytywnego głównego bohatera, czyli polskiej wersji Jamesa Bonda, czy też zakończenie kryminału, w któ-

Warszawa 1996; *Niebezpieczne związki. Dramat, teatr i kultura popularna*. Red. E. Partyga, P. Morawski. Warszawa 2010.

³ M. Krajewski: *Kultury kultury popularnej...*, s. 23.

⁴ *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Pojęcia i problemy wiedzy o kulturze*. Red. A. Kłosowska. Wrocław 1991, s. 43 i nast. Zob. również: U. Eco: *Superman w literaturze masowej...*, s. 95 i nast.; W. Godzic: *Oglądanie i inne przyjemności kultury popularnej*. Kraków 1996.

⁵ [Hasło:] *Literatura obiegu popularnych*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. Brodzka et al. Wrocław 1993, s. 581–582.

⁶ [Hasło:] *Ewa wzywa 07*. W: *Słownik literatury popularnej*. Red. T. Żabski. Wrocław 1997, s. 100.

⁷ J. Głowacki: *Dzień słodkiej śmierci*. Warszawa 1969, s. 3.

rym mordercą okazuje się osobnik najmniej podejrzany spośród bohaterów), ale nie można zaliczyć tej prozy Głowackiego do literackich „potworków”, w których „beletryzacji materiału dokonywano na ogół w sposób nieudolny, rozmywając fabułę grafomańskimi opisami przyrody lub analizą psychologiczną na poziomie i w stylu powieści dla dorastających panienek”⁸. *Dzień słodkiej śmierci* zawiera co prawda narracyjne dłużyzny, służące przede wszystkim szczegółowemu zobrazowaniu środowiska, w którym toczy się akcja (przedstawiciele prywatnej inicjatywy, cinkciarze i dorobkiewiczze spotykają się często z pięknymi kobietami i stróżami prawa w restauracjach na dansingach), ale widoczny jest również w utworze ulubiony chwyt pisarza, czyli dialog równoległy postaci — „montaż rozmów przy stoliku, w kawiarni, w knajpie”⁹, skonstruowany pod względem językowym i dramaturgicznym bardzo precyzyjnie, z finezją. Finał akcji, jak na utwór popularny przystało, przypomina sceny z bestsellera Iana Fleminga: Paweł Goraj rezerwuje dla siebie i swej pięknej partnerki pokój w hotelu w Jastrzębiej Górze na nazwisko James Bond¹⁰.

W twórczości dramatycznej Głowackiego nie ma aż tak jaskrawych przykładów tekstów obiegu popularnego (trywialnego). Jednak niektóre dramaty autora, mieszczące się w obszarze tekstów społeczno-obyczajowych, zbudowane zostały za pomocą co najmniej kilku chwytów typowych dla literatury popularnej. Świat pokazywany przez pisarza: obyczaje dnia codziennego różnych klas społecznych, życie powszednie i powszednie konflikty, pozwalają określić dramaty tego autora mianem „teatru codzienności”. „Przedstawiając zdarzenia przeżywane na co dzień, słowa powtarzane w zwykłych sytuacjach, ten »minimalny« teatr — nie bez ideologicznych założeń — pragnie odtworzyć środowisko, czasy i epokę, demaskując przy tym stereotypy rządzące powszednim życiem”¹¹. Sporą część tekstów Głowackiego można sytuować w dwóch kręgach tematycznych: konflikt małżeński i konflikty środowiskowe, zwłaszcza zaś — intrygi w miejscu pracy. „W nagromadzeniu »rzeczy prawdziwych« dostrzec można ich świadome zorganizowanie, w przedstawieniu »naturalności« widzi się dystans do niej, a spoza języka frazesów przebija szyderstwo”¹². Wydaje się zatem, że za priorytet autor

⁸ [Hasło:] *Ewa wzywa* 07..., s. 100.

⁹ W. Próchnicki: *Beniaminek*. „Życie Literackie” 1979, nr 22, s. 10.

¹⁰ Ciekawe jest, że figura innego niezwyklego bohatera, Supermana, charakterystyczna dla literatury obiegu popularnych, pojawia się na jednej z okładek zbioru felietonów Janusza Głowackiego. Wizerunek tej postaci z głową autora, kojarzący się również z agentem Asem z *Hydrozagadki*, umieszczony został na pierwszej stronie okładki książki *Powrót hrabiego Monte Christo* (Warszawa 1975).

¹¹ [Hasło:] *Teatr codzienności*. W: P. Pavis: *Słownik terminów teatralnych*. Przeł. S. Świontek. Wrocław 1998, s. 513.

¹² *Ibidem*, s. 514.

przyjmuje ukazanie odbiorcy rzeczy dobrze mu znanych, spraw codziennych, momentami banalnych kłopotów przeciętnego człowieka. Ta swojskość i potoczność prezentowana jest za pomocą standardowych składników dramatu popularnego: po pierwsze — dynamiczny konflikt międzyludzki, po drugie — wyraziste, choć niepozbawione szablonowych cech postaci, po trzecie wreszcie — element *mimesis*, który gwarantuje zaspokojenie potrzeb „indywidualnych członków zbiorowości, pragnących zarówno zrozumieć różne role społeczne, jak i cieszyć się samym aktem naśladowania”¹³.

Opisywanie doświadczeń potocznych zbliża teksty Głowackiego do twórczości popularnej, podobnie jak ukazany przez niego specyficzny mariaż romansu i problematyki społeczno-obyczajowej. Brak co prawda w dramaturgii Głowackiego typowej dla literatury popularnej polaryzacji świata przedstawionego (z jednoznacznym aksjologicznie podziałem na dobro i zło), niemniej jednak uporczywie powraca autor do prezentacji „gier małżeńskich” (często z wykorzystaniem mającego długą tradycję motywu trójkąta: mąż — żona — kochanek/kochanka) czy też intryg środowiskowych; konstrukcja tych konfliktów oparta jest na przywołaniu schematów myślenia potocznego i stereotypów związanych z płcią¹⁴. Autor wykorzystuje obiegowe przekonania na temat relacji mężczyzny i kobiety, zwłaszcza relacji „skonsumowanej” związkiem małżeńskim czy erotycznym. Można dowcipnie podsumować, że Głowacki upodobał sobie portretowanie „miłości spełnionej”, że proponuje czytelnikowi w swych kameralnych sztukach podpatrywanie romanсів dnia codziennego — pełnych konfliktów z byle powodu i wzajemnych uprzedzeń. Natomiast w literackim portretowaniu konkretnych środowisk społecznych czy zawodowych (społeczność zakładu produkcyjnego, środowisko sportowców i osób z nimi związanych, czyli dziennikarzy i urzędników, wychowanki poprawczaka — żeby przywołać tylko przykłady z dramaturgii autora) pisarz płynnie łączy niezwykłą konkretność zdarzeń i problematyki (dużą rolę odgrywa tu stylizacja na język potoczny) ze schematycznością reakcji postaci i snuciem intrygi na granicy prawdopodobieństwa¹⁵.

O związkach twórczości dramaturgicznej Głowackiego z literaturą popularną świadczy również upodobanie autora do określonych gatunków dramatycznych. Jak wiadomo bowiem, twórczość popularna „zawsze była przywiązana do gatunków, choćby dlatego, że stanowiły one znakomite narzędzie służące połączeniu dwóch na pozór wykluczających się zasad, czyli zapewniającej poczucie bezpieczeństwa zasady repetycji z zasadą rewelacji

¹³ J.S.R. Goodlad: *Zarys teorii funkcji dramatu popularnego w społeczeństwie*. Przeł. J. Mach. W: *W kręgu socjologii teatru na świecie*. Oprac. T. Pyzik, E. Udalska. Wrocław 1987, s. 164.

¹⁴ Zob. E. Mandal: *Podmiotowe i interpersonalne konsekwencje stereotypów związanych z płcią*. Katowice 2004, s. 15—20.

¹⁵ Zob. [hasło:] *Literatura popularna*. W: *Słownik literatury popularnej...*, s. 216.

(gatunek to stabilna rama wypełniana w przewidywalny sposób nieprzewidywalną, szokującą czy ekscytującą treścią)¹⁶. W utworach Głowackiego — z gruntu obyczajowych, opartych na efekcie realności, ukazujących rzeczywistość współczesną zgodnie z regułami kazuśności zdarzeń — pojawiają się własności charakterystyczne dla takich popularnych gatunków dramatycznych, jak farsa, *pièce bien faite*, melodramat. „Teatr pisany” Janusza Głowackiego, niczym wprawnie skonstruowane sztuki teatru bulwarowego, „jest pewnego rodzaju syntezą dramatu mieszczańskiego, melodramatu i *pièce bien faite*, którym zawdzięcza zwartą konstrukcję, sprawne zawiązanie intrygi i rozwiązanie (bez szczególnych niespodzianek) konfliktów”¹⁷. To twórczość obliczona przede wszystkim na oczekiwania mieszczańskiego, inteligenckiego widza, oparta na porozumieniu z publicznością budowanym poprzez odwołania do sfery spraw codziennych, przyziemnych i aktualnych, ufundowana na regule „wspólnoty śmiechu”. Toteż jeśli autor „pozwala sobie na krytyczne czy kpiące przedstawienie charakteru mieszczańskiego, to tylko w celach »diagnostycznych«, w gruncie rzeczy jednak po to, by podkreślić stałość i niezmiennność pewnych wartości, wzmacniając w ten sposób poczucie bezpieczeństwa i pewność siebie swojego widza”¹⁸. Nawet jeśli sztuki projektują chwilowe wzruszenia losem zmanipulowanych postaci i dostarczają niemałej porcji krytycznych obserwacji mechanizmów administrowania ludźmi w komunistycznym państwie, to gwarantowany kompozycją dramatów dystans wobec bohaterów i efekty komiczne nie naruszają w żaden sposób poczucia zadowolenia odbiorcy, czerpiącego przyjemność z podglądania sytuacji, w których postaci prezentują się czasem jako „głupsze” niż on i zdecydowanie „słabsze”. Dominuje zatem w literackiej reprezentacji dość powszechny ogląd świata: szczegółowość opisu spraw codziennych i różnorodność obiektów obyczajowej obserwacji utwierdza czytelnika w przekonaniu o kilku „stałych niezmiennych” przynależnych ludzkiej naturze i zasadniczo trwałym układzie relacji interpersonalnych, w których chodzi przede wszystkim o własny interes i zysk.

Wskazane dominujące tematy i cechy gatunkowe dramatów, a także styl prezentacji świata współczesnego autorowi, bliski utworom popularnym, powtarzalność sytuacji dramatycznych i określonych typów konfliktów przedstawionych — wszystkie te właściwości poetyki Janusza Głowackiego pozwalają na wyodrębnienie w jego dramatopisarstwie kilku elementów topiki literatury popularnej, które autor sprawnie wykorzystuje i przekształca. Rzecz dotyczy przede wszystkim wywiedzionych ze stereotypu wizerunków niektórych postaci, jak również schematów fabularnych, na których ba-

¹⁶ E. Partyga: *Teatr na popkulturowych manowcach*. W: *Niebezpieczne związki...*, s. 11.

¹⁷ [Hasło:] *Teatr bulwarowy*. W: P. Pavis: *Słownik terminów teatralnych...*, s. 511.

¹⁸ *Ibidem*, s. 512.

zie zbudowana została akcja dramatyczna. Znakomitymi przykładami takiego używania konwencji pozostają utwory: *Cudzołóstwo ukarane*, *Mecz*, *Obciach* czy *Kopciuch*.

Głowacki nie jest pisarzem tak naiwnym, żeby bezkrytycznie portretować w swych utworach binarny, biegunowo uproszczony wizerunek świata przedstawionego. Nie waha się jednak zasadzać konfliktów dramatycznych na „starym dobrym” przeciwstawieniu Cnoty i Grzechu, Natury i Kultury; z tym drobnym wyjątkiem, że uosobieniem Cnoty wcale nie jest postać prześladowanej Kobiety-Anioła, lecz postaci naiwnych męskich prostaczków, dręczonych albo przez namiętne Kobiety Fatalne, albo przez swych wrogich zwierzchników — prawie Demonicznych Potworów¹⁹. W ten właśnie sposób sportretowany został główny bohater dramatu *Cudzołóstwo ukarane*, czyli Czesław Pałek. W wizerunku tej postaci uderza zadziwiająca naiwność, prostota wynikająca z niewiedzy, a przy tym jakaś szczególna szlachetność i przywiązanie do wartości moralnych, tak zasadnicze, że aż śmieszne. Bohater z wielkim uporem broni swej niewinności, choć pokusa, by ją stracić, jest wielka, bo nadmiernie rozerotyzowana żona inżyniera Romanka używa wszelkich argumentów, żeby naruszyć cnotę i zarazem morale nazbyt uczciwego prostaczka. Cechy charakterologiczne głównych postaci dramatu, dość schematycznych jeśli chodzi o postawy i postępowanie, mają rangę jednoznacznych atrybutów, bo składają się na personifikację — odpowiednio — Niewinności, Rozpusty i Oszustwa. Pałek to Niewinność prześladowana i zmanipulowana, żona inżyniera to rozpustna uwodzicielka, a inżynier Romanek to podły oszust, „szczwany lis” wykorzystujący naiwność i podległość podwładnego. Finał farsowej akcji (jak wcześniej pisałam) ma w sobie spore zadatki na pointę melodramatu: Pałek, czyli ofiara intrygi zwierzchnika, skazany będzie prawdopodobnie na dalsze prześladowania w złym świecie, w którym władza i siła leżą po stronie czarnych charakterów.

Przebieg zasadniczego konfliktu dramatycznego w *Cudzołóstwie ukaranym* opiera się również na wyraźnym przeciwstawieniu Natury i Kultury. Pałek, prosty robotnik z wojenną przeszłością, nieco zagubiony w świecie interesów pracowniczych, szanuje podstawowe zasady moralne; jest uczciwy i prawdomówny, choć niezbyt inteligentny. Postać ta stanowi przeciwieństwo bohatera wykształconego, czyli inżyniera Romanka, stojącego wyżej w hierarchii społecznej, który skłonny jest do oszustw i manipulacji. Podobnie wygląda relacja między Przewodniczącym i Robociarzem; obaj bohaterowie mają wspólną wojenną przeszłość, ale ich teraźniejszość zdecy-

¹⁹ Przywołuję w tym miejscu typy postaci charakterystyczne dla literatury popularnej za omówieniem: A. Martuszczyńska: *„Ta trzecia”*. Problemy literatury popularnej. Gdańsk 1997.

dowanie się różni. Przewodniczący wybrał drogę kariery partyjnej, zapominając o uczciwości, co skrzętnie wypomina mu jego dawny współtowarzysz broni, czyli prosty Robociarz. W świecie przedstawionym dramatu wiedza i władza idą zatem w parze z obłudą i umiejętnością knucia intryg; myśl o rozkwicie własnej kariery skutecznie znieczula niektórych bohaterów na krzywdę bliźniego, którego łatwo oszkalować i poniżyć. Ten prosty podział ról w sztuce obyczajowej o znamionach karykatury społecznej znakomicie wpisuje się w założenia tekstu popularnego: służy rozbawieniu publiczności i odsyła do wiedzy potocznej, aktualizuje ten typ wniosków o świecie, które określić można „»skamielinami« myślowymi”²⁰.

Podobny obraz Cnoty prześladowanej odkryć można w anegdocie *Meczu*. Tym razem chodzi o piłkarzy, którzy wydani są na pastwę intryg działaczy sportowych. Zawodnicy są eksploatowani na treningach, wykorzystywani finansowo i często karani wykluczeniem z gry: taki obraz wyłania się z zapisanej w tekście dramatu konwersacji, w której dominują dobrze ustawieni bohaterowie spoza boiska. Natomiast sami piłkarze pojawiają się w dramacie raczej sporadycznie, po to tylko, żeby poskarżyć się na swoje kłopoty finansowe (jak Wrotek, zawodnik z trzeciej ligi, ciągle przysyłany do prominentów przez swą żonę) albo żeby ujawnić własne życiowe frustracje (jak Migoń, który ze względu na ciągłe treningi nie miał dotąd okazji, by stracić cnotę).

Piłkarze sportretowani przez Głowackiego są na swój sposób niewinni, ale nie są nieskazitelni. Mają indywidualne słabości i drobne grzeszki na sumieniu. Akcja *Meczu* opiera się jednak na zdecydowanym przeciwstawieniu dwóch grup bohaterów: zawodników, którzy starają się uczciwie rozgrywać mecze, i działaczy sportowych, którzy nieuczciwie rozdają karty w futbolowym interesie. Takie biegunowe uproszczenie świata „charakterystyczne jest dla wszelkiego rodzaju utworów popularnych”²¹, podobnie jak uproszczony wizerunek postaci oraz aforystyczny rodowód konfliktów i sytuacji przedstawionych. Przesłanie utworu płynące z obrazu relacji międzyludzkich, ze względu na ścisły związek z prawdami obiegowymi, zestawień można również ze znaczeniami utrwalonymi w popularnych przysłowiach, na przykład „jeśli wejdiesz między wrony, musisz krakać jak i one” czy „kto pod kim dołki kopie, sam w nie wpada”. A tym samym skojarzyć tekst autora z formą komedii-przysłowia (*pièce à proverbe*), co potwierdza wskazane już w niniejszej książce powinowactwa twórczości Głowackiego z oświeceniową tradycją teatralną²².

²⁰ Zob. [hasło:] *Topika literatury obiegów popularnych*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku...*, s. 1104.

²¹ *Ibidem*, s. 1105.

²² Zob. D. Ratajczakowa: *Komedia oświeconych 1752–1795*. Warszawa 1993, s. 199. Zob. również: B. Popczyk-Szczęsna: *Futbol w dramacie i teatrze polskim*. W: *Futbol w świecie sztuki*. Red. J. Ciechowicz, W. Moska. Gdańsk 2012, s. 95.

Inny przykład wykorzystywania schematów literackich właściwych utworom obiegu popularnego odnaleźć można w czarnej komedii małżeńskej pt. *Obciach*, należącej do serii kameralnych sztuk, w których osią konfliktu dramatycznego jest rozgrywka między mężczyzną i kobietą. W *Obciachu* obyczajowy wymiar zdarzeń przedstawionych urozmaicony został konceptem fabularnym rodem z utworu sensacyjno-kryminalnego (chodzi o motyw porwania i rozmaite próby okaleczenia porwanego). Chwyt ten w sztuce służy podkreśleniu absurdałności konfliktu między dość schematycznymi postaciami (działania bohaterów da się sprowadzić do stypizowanych zachowań znanych figur komicznych: sfrustrowany mąż-nieudacznik i zazdrośnik oraz wiecznie niezadowolona, zrzędliva żona). Tym samym absurd, jak już wspominałam, pojawia się w tej sztuce jako efekt działania farsowego mechanizmu mnożenia sytuacji niedorzecznych, a nie w znaczeniu kategorii estetycznej, służącej zobrazowaniu absurdałności ludzkiego losu. Napięcie, wynikające z aktu porwania i zbrodniczych planów wobec jednej z postaci, niczym magnes przyciąga uwagę czytelnika, który na podstawie pierwszych słów sztuki spodziewa się w niej raczej odwzorowania typowych problemów pożycia pary małżonków niż wartkiej akcji. Głowacki wykorzystuje kryminalny układ fabularny, dając upust swym skłonnościom do łączenia różnych efektów dramaturgicznych i do synkretyzmu w kreowaniu wizerunku postaci. Bohaterowie *Obciachu*, tzn. pisarz — złodziej i prawie morderca — oraz jego żona — aktorka-wariatka i hetera w jednej osobie — to znakomite przykłady pomysłowości autora, wyśmianie operującego szablonami literackimi w celu zaskoczenia odbiorcy uduziwnieniami w prezentacji stereotypów. Mamy zatem do czynienia z charakterystyczną dla twórczości popularnej strategią prezentacji „wyświechtanego” tematu w sensacyjnej oprawie fabularnej. Zarówno „nawarstwienie konwencji aż do granic absurdu”, jak i „dziwność” świata przedstawionego nie zmieniają zasadniczo jednoznacznej wykładni sztuki, w której uwydatnione jest przekonanie o wiecznym konflikcie płci²³. Konflikt ten, w pewnym sensie nierozstrzygalny (bo całkowita przewaga jednej ze stron w sztukach Głowackiego jest zasadniczo niemożliwa), urozmaica monotonne życie postaci przedstawionych i nadaje mu dramaturgicznego polotu. Pełni również funkcję zastępczą: damsko-męskie rywalizacje w świecie sztuk Janusza Głowackiego to skarłałe potomstwo dramaturgiczne spektakularnych aktów bohaterstwa postaci z dawnych dramatów. Do skojarzeń tego typu uprawnia na przykład treść dialogów, w których przywołani są słynni bohaterowie dramatyczni — od Kordiana po Lady Makbet. Dobrze wykształceni partnerzy ze sztuk Głowackiego, funkcjonujący w nieudanych związkach, zachowu-

²³ Zob. M. Bujnicka: *Fabula a synkretyzm literatury popularnej*. W: *Fabula utworu literackiego*. Red. C. Niedzielski, J. Speina. Toruń 1987, s. 71 i nast.

ją bowiem w pamięci wzorce postaw wywiedzione z literatury, które nijak nie sprawdzają się w przyziemnej codzienności. Ten sposób — hasłowy i dość komiczny — przywołania elementów kultury wysokiej w dialogach postaci wskazuje na charakterystyczną dla literatury popularnej tendencję do wykorzystywania elementów wysokoartystycznego kanonu literackiego w utworach, które zasadniczo nie przeczą obiegowym przekonaniom na temat konfliktu płci i w komediowy sposób utrwalają wyrażające ten konflikt schematy poznawcze. Łatwo się o tym przekonać, przyglądając się kolejnym sztukom Głowackiego z serii kameralnych dramatów małżeńskich.

W zbiorze małych sztuk obyczajowych, zazwyczaj *pièces en deux*, prezentujących różne przykłady gier małżeńskich, Janusz Głowacki daje popis swych umiejętności prowadzenia dialogu. Powtarza układ relacji między bohaterami, konfrontując mężczyznę i kobietę w ograniczonej przestrzeni domowego zacisza. Używa w tym celu, jak już wcześniej pisałam, różnych rozwiązań gatunkowych: sięga po farsę, elementy techniki analitycznej, wykorzystuje czarną komedię i założenia dramatu subiektywnego. Buduje konflikt, bazując na sprawdzonych motywach komedii obyczajowej, wśród których dominują zdrada, zazdrość i oszustwo. Relacje małżonków to pasmo utarczek słownych dotyczących drobnych problemów dnia codziennego, różnych rozczarowań życiowych, ale jednocześnie ten typ kłótni ilustruje duże poczucie więzi wzajemnej, a nawet erotyczną fascynację. Ciekawe, że wśród postaci dominujących przeważają kobiety: to do nich należą różne działania sprawcze/naprawcze (na przykład akty pocieszania mężczyzn w utworach *Konfrontacja* czy *Spacer przed snem*); to kobiety również sprytnym, niemal niewidocznym sposobem, prowadzą intrygę, żeby dać odczuć partnerowi swą wyższość (*Chojnka strachu*, *Polowanie na karaluchy*).

Głowacki wizerunki postaci opiera na stereotypach płci: dynamiczne „akcje mówione” kobiet i na ogół zachowawcze reakcje mężczyzn tworzą obraz konfliktów damsko-męskich warunkowanych emocjonalnością płci pięknej oraz stonowaniem i powagą mężczyzn, u których dostrzec można jednak więcej strachu i zaniechania niż gotowości do przewycięzania przeszkód. Tak naprawdę jednak bardzo często to, co „męskie” (w znaczeniu cech i zachowań przypisywanych w psychologii społecznej właśnie mężczyźnie²⁴), pokazywane jest w utworach Głowackiego w wartościującym pomniejszeniu: męski bohater okazuje się zdecydowanie słabszą wersją siebie samego — albo kimś, kto posiada dość wysoką samoocenę, w toku zdarzeń bezlitośnie odkłamywaną przez partnerkę, albo kimś zdecydowanie sfrustrowanym. W kameralnych sztukach Głowackiego zwykle to żona ujawnia za pomocą złośliwych uwag prawdziwą kondycję swego męża, obnażając

²⁴ Zob. E. Mandal: *Podmiotowe i interpersonalne konsekwencje stereotypów związanych z płcią...*, s. 17.

falsz jego wyobrażeń i autosugestii. Nie brak scen, w których „przewagę zyskują kastrujące kobiety — modliszki”²⁵, ale — ogólnie rzecz biorąc — silne One wcale nie pozostają stroną zwycięską na damsko-męskim polu bitwy. Bohater, czasem pozornie dominujący, w miarę rozwoju zdarzeń przedstawiany bywa zwykle w chwilach słabości, ale i bohaterka ukazana jest jako kobieta niewolna od napięć emocjonalnych, nadmiernie nerwowa, nieraz złośnica, która głośnym krzykiem maskuje własne poczucie krzywdy i stracone złudzenia.

Z powtarzania małżeńskich rozgrywek w kolejnych sztukach Głowackiego powstaje swego rodzaju mitologia miłości i zdrady, w potocznym rozumieniu tego słowa. Chodzi o podkreślenie prawdy dość powszechnej — pragnienia bycia razem — i jednocześnie wynikających z tego uprzedzeń i rozczarowań. Ten rodzaj sprzężenia zwrotnego, które definiuje każdy związek mężczyzny i kobiety, przynależy do tematów ciągle eksploatowanych przez literacki przemysł. Autor — czujny obserwator relacji międzyludzkich — wprawnym gestem karykaturzysty kompiluje i wyostrza w portretach swych postaci cechy należące do zbioru tzw. przekonań obiegowych. Podobnie dzieje się w literaturze popularnej, w której „interesującym zjawiskiem jest pojawianie się [...] tego typu argumentacji, która jest związana z myśleniem potocznym, czyli rozmaitego typu utartych uogólnień mających przeważnie rangę przysłów i banalnych prawd o życiu i świecie”²⁶. I tak pojawiają się w sztukach Głowackiego postaci dramatyczne w sytuacjach rodem z dowcipów: kobiety sprytne jak lisice, niewierne małżonki, mało bystre płaczki lub — wręcz przeciwnie — z językiem ostrym jak brzytwa przeciwniczki w pojedynku na słowa, mściwe zazdrośnice i urodzone kłamczuchy. Obserwujemy pozornie silnych i odważnych, w gruncie rzeczy jednak słabych, małostkowych mężczyzn, przewrażliwionych, tchórzliwych, zakompleksionych. „Zasługą” Głowackiego pozostaje to, że znany konflikt obyczajowy i konwencjonalną dramaturgię dnia codziennego pisarz ubarwia prześmiewczą transformacją stereotypów związanych z płcią — zwłaszcza w przypadku kobiet, które w sztukach tego autora nierzadko grają pierwsze skrzypce. Mamy zatem w jednej osobie: pełną złości, natrętą, wiecznie niezadowoloną żonę i zarazem wykwinętą uwodzicielkę (*Obciach*), neurotyczną, nadwrażliwą kobietę i zarazem zimną manipulantkę (*Herbata z mlekiem*), histeryczną zazdrośnicę i czułą kochankę (*Konfrontacja*), udręczoną cnotkę i rozsądną pocieszycielkę (*Spacer przed snem*), aktorkę-artystkę i kobietę ogarniętą obsesją macierzyństwa (*Polowanie na karaluchy*). Na tle tej zróżnicowanej galerii postaci obrazujących cechy/postawy kobiece dobrze znane z potocznych

²⁵ J. Kopciński: *Gry małżeńskie, czyli nasłuchiwanie Głowackiego*. W: *Dramaturgia Janusza Głowackiego — trochę teatru*. Red. J. Ciechowicz. Gdańsk 2013, s. 64.

²⁶ [Hasło:] *Topika literatury popularnej*. W: *Słownik literatury popularnej...*, s. 424.

porzekadeł i przysłów wizerunki mężczyzn w „damsko-męskich” sztukach Głowackiego wydają się nieco bardziej monotonne: to jednostki zamknięte w sobie, upodrzędnione i sfrustrowane, nie tylko z powodów zawodowych, lecz także w wyniku trudności pożycia małżeńskiego. Przedstawieni są na ogół mężczyźni zazdrośni, zmęczeni codziennością, a przy tym niezwykle czuli na swoim punkcie i łasi na wszelkie pochwały. Co ciekawe — to mężczyźni, którzy równie często jak kobiety dają upust swym emocjom w formie wyrzutów i oskarżeń kierowanych do współmałżonki/partnerki.

Opisany sposób prezentacji bohaterów kameralnych sztuk obyczajowych kojarzy się poniekąd z typologią postaci w obrębie literatury popularnej, z właściwym Głowackiemu przemieszczeniem znaczeń w obrębie przywołanych stereotypów²⁷. Bohaterki ukazane przez dramatopisarza to jakaś pomniejszona wersja/kompilacja demonicznej Kobiety Fatalnej i sprytnej Służącej, czyli istot, które — jak pokazuje historia literatury — potrafiły omotać swymi słowami niejednego „twardego samca”. Zadanie postaci kobiecych ze sztuk Głowackiego, w porównaniu z ich dalekimi literackimi krewnymi, wydaje się o wiele prostsze: wszak mają przed sobą (i przy sobie) nie tyle męźnych herosów, ile sfrustrowanych inteligentów. Dlatego też nieco przewrotnie (i w zgodzie z ironicznym wymiarem przedstawienia damsko-męskich scen codziennych w utworach Janusza Głowackiego) można by pokusić się o porównanie relacji między bohaterami do charakterystycznego dla romansu popularnego schematu: Piękna i Bestia²⁸. Z tą zasadniczą różnicą, że w roli zastraszonej i zniewolonej „Pięknej” ukazani zostali mężczyźni, osaczeni przez historie i pretensje swych partnerek, rola „Bestii” zaś przypadła kobietom, które używają różnych, nie tylko kobiecych sposobów, by codziennie i dobitnie dawać wyraz prześladowaniu swej męskiej „ofiary”.

Omawiając twórczość Głowackiego w kontekście topiki literatury popularnej, warto wspomnieć jeszcze o *Kopciuchu*. W tym dramacie wykorzystany jest nieco inny schemat literacki: chodzi o układ fabularny rodem z bajki o Kopciuszku. Historia dręczonej i osamotnionej w swej opresji dziewczyny z poprawczaka i wpisana w sceny dramatyczne opowieść bohaterek o współczesnym Kopciuszku — to pomysły fabularne nadające sztuce Głowackiego melodramatyczny charakter. W tym przypadku bajkowy wzorzec fabularny nie służy, jak to zazwyczaj bywa, do stworzenia romansu, w którym biedna, pokrzywdzona dziewczyna odnajduje kochającego i bogatego księcia²⁹. Głowacki wykorzystuje znaną opowieść, by zilustrować środowisko, w którym przemoc określa byt człowieka. Niezależnie od wprowadzonych przez autora współczesnych kontekstów psychospołecznych i ironicznym zabiegów

²⁷ Zob. [hasło:] *Topika literatury obiegów popularnych...*, s. 1106—1108.

²⁸ Ibidem, s. 1108.

²⁹ Zob. ibidem.

metateatralnych widoczna jest w sztuce typowo melodramatyczna wizja jednostki uciśnionej przez zło otaczającego ją świata.

Binarny układ postaci, podzielonych na wrednych wychowawców i zastraszone, zmanipulowane wychowanki poprawczaka, to sceptyczna wizja rzeczywistości sterowanej przez ludzi podłych, typowe szwarccharaktery, ukrywające się pod kostiumami postaci pozytywnych, tj. troskliwego wychowawcy (Zastępca Dyrektora) i wrażliwego artysty (Reżyser). Szlachetność i dobroć tytułowego Kopciuszka przywodzi z kolei na myśl figurę Kobiety-Anioła. Trudno dopatrywać się w wizerunku bohaterki z poprawczaka cnoty i niewinności, typowej dla Kobiety-Anioła, jednak uczciwość, pracowitość, cierpliwość, a w pewnym sensie ofiarność Kopciuszka, połączona z niezawinionym cierpieniem dziewczyny, upodabniają świat przedstawiony przez Głowackiego do świata utworów melodramatycznych, w których nacisk pada na „ukazanie prześladowań Niewinności przez Zło i na budzenie do niego odrazy oraz ukazanie ewentualnej możliwości pośmiertnej nagrody dla Cnoty i Kary dla Potwora”³⁰. Nie można myśleć o finale *Kopciucha* jedynie w kategoriach wspomnianej etyki rodem z romansu katolickiego, ale niewątpliwie mocna scena końcowa sztuki przynosi jakiś rodzaj uwznioślenia bohaterki, a tym samym heroizację jej postawy, w której trwała pomimo cierpienia, jakiego doświadczyła w swym życiu. Melodramatyczne w gruncie rzeczy przesłanie sztuki, które wynika z finałowej sceny ukazującej leżące bez ruchu ciało Kopciuszka, uformowane zostało, zgodnie z wymogami gatunku, „za pomocą znaków pozawerbalnych, za pomocą niemego gestu, niemego *tableau*”³¹.

Warto dodać, że ironiczne spojrzenie Janusza Głowackiego na świat nie pozwala autorowi bezkrytycznie powielać schematów typowych dla literatury popularnej, czyli zdecydowanie naiwnych i jednoznacznych. Dramatopisarz jednak, jak pokazały przytoczone przykłady, z właściwym sobie upodobaniem czerpie pomysły z repertuaru fabuł romansowych i baśniowych, przywołuje znane konwencje, by dać wyraz swemu przywiązaniu do różnego rodzaju mitów i spauperyzowanych archetypów. Nieustannie odnosi zwykłą, potoczną i brutalną codzienność swych bohaterów do wzniosłych i bohaterskich obrazów kondycji ludzkiej, zapisanych w dziełach kultury wysokiej i eksploatowanych później w seryjnych tekstach literatury popularnej czy brukowej.



³⁰ Ibidem, s. 1106.

³¹ E. Partyga: *W szponach czy objęciach gatunków popularnych? O Czechowowskim „tralla-la”*. W: *Niebezpieczne związki...*, s. 77.

Twórczość Janusza Głowackiego z lat siedemdziesiątych XX wieku nie jest zjawiskiem osobnym ani wyjątkowym. Można wskazać sporo podobieństw utworów autora *Kopciucha* z tego czasu do literatury/kultury popularnej tego okresu³². Portretujące relacje damsko-męskie kameralne dramaty Głowackiego i obecne w nich powtórzenia tematów, układu postaci i motywów ich działania wpisują się w repertuar teatru popularnego. Wśród powstających wtedy licznych sztuk obyczajowych odpowiadających na zapotrzebowanie widza na przystępny teatr rozrywki odnaleźć można sporo utworów scenicznych o podobnej tematyce, z podobnym typem konfliktu, mających zbliżone rozwiązania sytuacyjno-przestrzenne. Nie brakuje również w tych utworach popularnych tak charakterystycznych dla Głowackiego elementów nonsensu czy absurdu³³. Analogiczną optykę w prezentowaniu konfliktów małżeńskich, tzn. takie rozłożenie akcentów, by na scenie ukazywała się zarówno nuda dnia codziennego, jak i momenty intensywnych napięć i kłótni, dostrzec można na przykład w sztukach wystawianych w Telewizyjnym Teatrze Rozrywki na początku lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku. *Obciach* czy *Konfrontacja*, oparte na matrycy fabularnej trójkąta małżeńskiego, przypominają rozkład ról w sztuce *Ten trzeci* Janusza Wasyłkowskiego³⁴, zrealizowanej w Teatrze Telewizji przez Krystynę Sznerr w 1973 roku, z Barbarą Sołtysik, Wierczyśławem Glińskim i Janem Machulskim w rolach głównych³⁵. *Cudzołóstwo ukarane* natomiast (z właściwą sztuce kpiną z administracyjnego

³² Podobne zależności między utworami Głowackiego a kulturą popularną odnaleźć można w kolejnych etapach twórczości autora. Głowacki uczestniczy w produkcji dzieł popularnych (np. jako współscenarzysta filmu *Billboard* w reż. Łukasza Zadrzyńskiego. Premiera: 20.11.1998) i masowo czerpie z repertuaru popkulturowych znaków w swych późniejszych tekstach literackich (*casus Czwartej siostry* czy *Ostatniego cecia*). Ponieważ jednak wspomniane przykłady aktywności twórczej pisarza odnoszą się do zupełnie innego kontekstu społeczno-obyczajowego, wyrastają na gruncie odmiennej niż ta z lat siedemdziesiątych XX wieku rzeczywistości medialnej, to wskazuję i opisuję elementy kultury popularnej widoczne w późniejszych dramatach Głowackiego dopiero w następnych rozdziałach książki, we fragmentach poświęconych intertekstualnej praktyce literackiej autora.

³³ Warto przypomnieć, że ten styl prezentacji konfliktu dramatycznego, tzn. ukazanie treści obyczajowych z wykorzystaniem nonsensów i niedorzeczności rodem z farsy, ma swą dłuższą, przedwojenną tradycję — znamieny pozostaje dla komedii polskiej dwudziestolecia międzywojennego. Na przykład sztuki Stefana Kiedrzyńskiego, zbudowane wokół powtarzającego się schematu sytuacyjnego z kobietą i mężczyzną w rolach głównych, oscylują między „komizmem powstającym na zasadzie odstępstwa od normy a odczuciem komicznego absurdu”. A. Krajewska: *Komedia polska XX-lecia międzywojennego*. Wrocław 1989, s. 143, zob. też s. 142–145.

³⁴ J. Wasyłkowski: *Ten trzeci*. W: *Teatr Rozrywki: sztuki i widowiska z Telewizyjnego Teatru Rozrywki*. Wybór J. Wasyłkowskiego. Warszawa 1975.

³⁵ Teatr Telewizji. Premiera: 19.07.1973. Zob. E-teatr. <http://www.e-teatr.pl/pl/osoby/4507,karieratv.html#start> [data dostępu: 13.07.2015].

porządku, który wkracza w prywatne życie znudzonych sobą małżonków) podobne jest w pewnym stopniu do *Życia uczuciowego w ogródkach działkowych* Mariana Pilota — sztuki wykorzystującej elementy absurdu rodem z farsy³⁶. Wspomniane przykłady, na równi z wieloma innymi sztukami sytuowanymi w nurcie ówczesnej dramaturgii obyczajowej i niezależnie od stosowanych różnych (w tym często komicznych) środków wyrazu, utrwalają dość ponury przekaz na temat życia uczuciowego przeciętnego Polaka — obrazują alienację jednostki i „destrukcję wspólnoty”³⁷.

Podobieństwa i zależności odnaleźć można także pomiędzy sztukami środowiskowymi Janusza Głowackiego (*Cudzołóstwo ukarane*, *Mecz* oraz *Kopciuch*) a środowiskowymi dramatami obyczajowymi z lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku, w których występują charakterystyczne dla literatury popularnej schematy fabularne i elementy czarno-białej tonacji w wizerunku świata przedstawionego. Wspomniane teksty dramatyczne Głowackiego sytuują się niezmiernie blisko jego prozy, blisko opowiadań rejestrujących w komicznym powiększeniu, z właściwym autorowi poczuciem humoru, rytm życia bohaterów różnych środowisk. Tym samym, w szerszym kontekście, sztuki te — pod względem stosowanej przez autora konwencji imitacyjnej — zbliżają się do ówczesnej popularnej prozy, tej bazującej na treściach romansowych czy sensacyjnych. Osadzenie akcji w środowiskach zamkniętych, determinujące przebieg konfliktów, wiąże się bowiem z nastawieniem na szczegółowe portretowanie standardowych zachowań przedstawicieli poszczególnych zawodów czy typów ludzkich. Wystarczy porównać komentarze krytyczne dotyczące twórczości Głowackiego z uwagami na temat popularnych kryminałów z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, by przekonać się o podobieństwach w sposobie ujęcia i kompozycji materiału obyczajowego. W obszernej recenzji filmu *Trzeba zabić tę miłość* pojawia się następujący komentarz na temat pisarstwa Janusza Głowackiego: „Świat bohaterów Głowackiego zredukowany jest do kręgu owych nieciekawych ludzi, których życie koncentruje się między Bristolem a Spatifem; konglomerat eksstudentów, półświatka artystycznego, prywatnej inicjatywy, kombinatorów, młodocianych wykolejeńców, a także zakompleksionych zwykłych zjadaczy chleba. [...] Nie ulega wątpliwości, że Głowacki pisze z dużym znawstwem przedmiotu. Tworzy jakby literacką dokumentację określonej grupy społecznej. Jest o krok od granicy, za którą trywialność tematu przemienia sam utwór literacki w trywialny i pospolity”³⁸.

W artykule dotyczącym powojennej polskiej literatury popularnej znajduje się z kolei taki fragment: „Akcja tych powieści rozgrywa się w środo-

³⁶ M. Pilot: *Życie uczuciowe w ogródkach działkowych*. W: *Teatr Rozrywki...*

³⁷ Zob. A. Żurowski: *Zasoby i sposoby. Przegląd dramaturgii polskiej 1970–1984*. Gdańsk 1988, s. 75 i nast.

³⁸ A. Ledóchowski: *Fiasko Don Juana*. „Kino” 1972, nr 10, s. 11.

wiskach zamkniętych. Obraz współczesności sprowadza się tu do oddania atmosfery podwarszawskich will, kawiarni i ulicy mniejszego lub większego miasta. Dużą rolę odgrywają obserwacje życia kawiarnianego i ustalone stereotypy zachowań złotej młodzieży, świata prywatnej inicjatywy, lekarzy, aktorów, literatów, adwokatury i przedstawicieli podziemia gospodarczego. I na tym się kończy podobieństwo do prawdziwego życia. Oczywiście czytelnicy nie szukają w tym typie literatury wiedzy o współczesności. Kryminały są domeną czystej rozrywki³⁹.

Oba cytaty, *signum temporis*, ujawniają styl recepcji peerelowskich utworów o problematyce kryminalnej i obyczajowej, określają dominujący repertuar tematów twórczości popularnej, skoncentrowanej na kopiowaniu bieżących zjawisk społecznych. W charakterystycznym dla tej literatury drobiazgowym odwzorowaniu sytuacji codziennych, konfliktów środowiskowych, w dublowaniu potocznych doświadczeń tkwi jakiś rodzaj sankcji istniejącego porządku, bez intencji buntowniczych, wywrotowych. Toteż różne prawdy o życiu, które da się wyprowadzić z układu zdarzeń przedstawionych w dramatach Głowackiego, „służą przede wszystkim ukazaniu świata jako stale rządzonego przez określone prawa, zasadniczo niezmiennego”⁴⁰. W opisywanych utworach obowiązuje stały „podział świata bohaterów na »wyższe« i »niższe« sfery”⁴¹. Wydaje się, że autor sprzyja jednostkom marnym i pokrzywdzonym, sam zresztą przyznaje w jednym z wywiadów: „coraz bardziej ciągnie mnie w stronę biedy i nieszczęścia”⁴². Dlatego też zazwyczaj, w sposób znamieny dla literatury popularnej, umiejscawia najbardziej negatywnych bohaterów „w świecie salonów, władzy i przywilejów”⁴³; pokazuje małe szanse na awans wszystkich pogardzanych i uprzedmiotowionych kopciuszków.

Typ konfliktów przedstawionych i sposób reagowania na życiowe frustracje kształtuje bohaterów Janusza Głowackiego jako figury ludzkie generalnie niezmiennie w swej kondycji. Dominują postaci, które nie mają żadnego wpływu na obowiązujący porządek świata. Są raczej marionetkami niż podmiotami akcji, raczej funkcją środowiska niż prowodyrami zmian. „Moi bohaterowie czekają na spełnienie marzeń, w których są tak samo jak my — my wszyscy — ograniczeni i które się nie spełniają, bo nie mogą”⁴⁴ — twierdzi autor. Deklaruje tym samym, iż pozycja i kondycja człowieka,

³⁹ K. Dmitruk: *Tendencje rozwojowe literatury popularnej*. W: *Polska popularna kultura artystyczna. Materiały sesji: Polska Popularna Kultura Artystyczna*, Warszawa, 21 i 22 stycznia 1975 r. Wrocław 1977, s. 21.

⁴⁰ [Hasło:] *Topika literatury popularnej...*, s. 424.

⁴¹ [Hasło:] *Topika literatury obiegów popularnych...*, s. 1110.

⁴² *Zamiast wstępu. Komedia o rozpaczach*. Z Januszem Głowackim rozmawia Marcin Król. W: J. Głowacki: *Ścieki, skrzeki, karaluchy. Utwory prawie wszystkie*. Warszawa 1996, s. 8.

⁴³ [Hasło:] *Topika literatury obiegów popularnych...*, s. 1110.

⁴⁴ *Zamiast wstępu. Komedia o rozpaczach...*, s. 8.

niezależnie od jego statusu socjalnego i okoliczności życiowych, nie ulega zasadniczym zmianom, zawsze dają o sobie znać ludzkie słabostki czy przywary i społeczno-polityczne determinanty jednostkowych działań.



Dramaty Janusza Głowackiego z lat siedemdziesiątych XX wieku przynależą do zbioru tekstów obyczajowych, których nadrzędną funkcją pozostaje uwypuklanie stereotypów charakterologicznych i środowiskowych, potwierdzanie istniejących schematów poznawczych, sankcjonowanie porządku mentalnego obowiązującego albo w domowym zaciszu, albo w miejscu pracy bohaterów. To twórczość funkcjonująca poza przestrzenią literackich sporów światopoglądowych, poza narracjami o konfliktach społeczno-politycznych, poza nurtem tekstów rozliczeniowych⁴⁵. Ale jednocześnie to twórczość, której nie można sprowadzić tylko do poziomu literatury rozrywkowej i popularnej, nawet bowiem najprostsze teksty Głowackiego, reprezentujące typ dramaturgii *minorum gentium*, wyróżniają się elementami autotematyzmu; odwzorowanie swojskich konfliktów i codziennych utrapień przeciętnych zjadaczy chleba często charakteryzuje się wyrazistymi pęknięciami w standardowej konwencji imitacyjnej.

Dialog, intryga, sposób kształtowania napięcia dramatycznego, portret bohatera czy wreszcie zaskakująca pointa sztuki — wszystkie te dobrze znane elementy tekstu scenicznego uformowane są przez Głowackiego zgodnie z poetyką jawnej gry z przyzwyczajeniami i oczekiwaniami czytelnika, wbrew zasadzie jednoznaczności. Strategia komunikacyjna autora zakłada co prawda — właściwą literaturze mniej ambitnej — rozrywkę odbiorcy, wywołaną prześmiewczym wykorzystaniem ogólnie przystępnych kodów rozpoznania świata, ale to, co wyróżnia teksty Głowackiego ze zbioru utworów „programowo” popularnych, to przede wszystkim tworzenie przekazu prowokującego czytelnika do odkrycia autorskich gier w zakresie norm retorycznych i gatunkowych, które skrzętnie aktualizuje i równie skrzętnie dezawuuje sam dramatopisarz. Głowacki balansuje pomiędzy wykorzystaniem schematu, literackiego banału a dystansem wobec popularnych konwencji i fabuł. Podstawowym aspektem, który wyróżnia sztuki autora spośród literatury *stricto* popularnej, pozostaje zatem autotematyczny i jawnoteatralny charakter jego dramatów, wbrew regule „zatajonej literackości” i zasadzie „przezroczystego” języka, dzięki którym teksty popularne nastawione są przede wszystkim na treść przekazu⁴⁶.

⁴⁵ Zob. np. P. Czaplinski, P. Śliwiński: *Literatura polska 1976—1998: przewodnik po prozie i poezji*. Kraków 1999, s. 11—63.

⁴⁶ Zob. rozdział *Podmiot autorski w literaturze popularnej* w książce: A. Martuszevska: „Ta trzecia”...

Obecność podmiotu autorskiego w dramatach, ujawniana dzięki różnym zabiegom deziluzyjnym i autotematycznym, ujmuje w nawias wszelkie wyrażone w tekstach prawdy oczywiste, wprowadza jakiś rodzaj „zawieszenia” znaczeń i ukierunkowuje przekaz w stronę potencjalnego wykonania teatralnego. Nic dziwnego zatem, że można odbierać obyczajowe sztuki Głowackiego jako przykład prostej, sprawiającej przyjemność rozrywki, a zarazem jako formę „radosnej gry”, „zabawy światem”. Bliskie autorowi pozostaje bowiem „traktowanie w kategoriach ludyczności relacji nadawcy/odbiorcy do świata stworzonego przez pisarza i do związków tegoż świata ze światem pozaliterackim”⁴⁷.

Przykłady gry z konwencją oraz modyfikacje skonwencjonalizowanych chwytów dramatyczno-teatralnych odnaleźć można przede wszystkim w nasyconych autotematyzmem didaskaliach sztuk Głowackiego. Autor burzy iluzję świata przedstawionego, odnosząc słowa komentarza do praktyki scenicznej i sposobów gry aktorskiej. Uwagi te przekraczają *stricte* techniczny wymiar didaskaliów; są przykładem zadania dla czytelnika, bo pobudzają jego ciekawość, czy to ze względów poznawczych (niejednoznaczny status świata przedstawionego), czy też z powodów estetycznych (przyjemność płynąca z samego rozpoznawania „osobliwości” tekstu)⁴⁸.

Powtarzane przez autora chwytów metateatralne podkreślają fikcyjny status scen przedstawionych⁴⁹. W *Cudzołóstwie ukaranym* akcja opiera się na zabiegu „sztuki w sztuce”, w *Konfrontacji* spiętrzenie dość niedorzecznych zachowań postaci dodatkowo teatralizuje istnienie bohaterów, a dla odbiorcy pozostaje oczywistym sygnałem metafikcyjnym. Najwięcej chwytów deziluzyjnych pojawia się w *Obciachu*. Przedmiotem autorskiego komentarza pozostaje tu sama konwencja teatralna, a dokładniej — aktorski sposób budowania postaci. W groteskowych scenach dynamicznego konfliktu pomiędzy trójką bohaterów pojawiają się następujące uwagi odautorskie:

Następuje szarpanina. Potem okrzyki „ratunku”, „bandyci”, „podłóż klocek”, „dawaj knebel”, „hitlerowcy”, wreszcie słychać głucho uderzenie tasaka i jęk, potem znów okrzyki „bandaży”, „ściśnij w przegubie”. Oczywiście palec musi naprawdę zostać ucięty. Żadne udawanie, ani inne aktorskie tricki nie wchodzi w rachubę. Jeśli aktor nie będzie chciał, trzeba mu pomóc. Buló wisi przebierając nogami, za to później uspokaja się całkiem. Oczywiście i w tym wypadku aktor musi powiesić się naprawdę. Nie ma mowy o żadnym udawaniu.

[...]

Buló podnosi się i nienaturalnym krokiem jak Golem czy Frankenstein sunie ku Janowi z wyciągniętymi dłońmi. Sposób mówienia Bula musi być także nie-

⁴⁷ A. Martuszevska: *Radosne gry*. Gdańsk 2007, s. 29.

⁴⁸ Ibidem, s. 59—68.

⁴⁹ Zob. J. Puzyna-Chojka: *Teatr „z głowy”. O światopoglądzie teatralnym Janusza Głowackiego*. W: *Dramaturgia Janusza Głowackiego...*, s. 27—31.

codzienny — w końcu Bulo powiesił się i nie żyje w sposób oczywisty. Stąd pojawia się dla wisielca wyjątkowa szansa gry scenicznej, którą nieżyjący aktor powinien w pełni wykorzystać⁵⁰.

Zacytowane didaskalia pogłębiają jawnoteatralny wymiar sztuki. Pełnią podstawową rolę dookreślania świata przedstawionego, zyskują ponadto status komentarza, który wprowadza znaczny dystans wobec zdarzeń, sytuacji i postaci. Tak pomyślany tekst poboczny, pojawiający się zresztą nie tylko w *Obciachu*, staje się w pewnym sensie krzywym zwierciadłem wewnątrz każdej sztuki, która nosi w sobie walor autoprzestawienia.

Metateatralność sztuk Głowackiego przejawia się również na inne sposoby. „Wprowadzenie — na zasadzie analogii lub parodii — sztuki wewnętrznej do dramatu z natury rzeczy pociąga za sobą podjęcie tematu gry teatralnej”⁵¹. Temat ten przewija się w tekstach Głowackiego bardzo często, nie tylko za sprawą chwytu sztuki w sztuce, którym autor w *Cudzołóstwie ukaranym* zapoczątkował swą twórczość dramatyczną. Przykłady scen, podczas których postaci wchodzi w różne role, jawnie teatralizując swą egzystencję, a także przykłady bezpośrednich zwrotów do publiczności odnaleźć można również w późniejszych sztukach Głowackiego: w *Polowaniu na karaluchy* — podczas sceny spotkania bohaterów z parą Amerykanów, w *Antygonie w Nowym Jorku* — w formie monologów Policjanta, w *Czwartej siostrze* — w wielu dialogach postaci, a najwyraźniej w pomysle włączenia do akcji ceremonii rozdania Oscarów. Tym samym ujawnia się w twórczości Głowackiego znaczny dystans pisarza wobec samego aktu przedstawiania świata, pomimo dokładnej, wręcz drobiazgowej imitacji zachowań człowieka społecznego. Wielość zabiegów metateatralnych to „świadectwo zwątpienia autora w ład świata, który zatracił się w swoich symulacyjnych grach, odcinając nas na zawsze od prawdy”⁵².

W scenach dramatycznych, nastawionych na wizualizację małych interpersonalnych konfliktów, brak „twardej”, auktorialnej wizji rzeczywistości. Fikcja w sztukach Głowackiego ma raczej wymiar pragmatyczny, liczy się jako zbiór pomysłowo skrojonych zdarzeń, jako wdzięczne narzędzie do nawiązania komunikacji z odbiorcą, bez pretensji do formułowania fundamentalnych prawd ideologicznych⁵³. Te ostatnie, zrodzone z instrumentalnego

⁵⁰ J. Głowacki: *Obciach*. „Dialog” 1974, nr 4, s. 32, 40, 42.

⁵¹ [Hasło:] *Mise en abyme*. W: P. Pavis: *Słownik terminów teatralnych...*, s. 297.

⁵² J. Puzyna-Chojka: *Teatr „z głowy”...*, s. 31.

⁵³ O komunikacyjnej teorii fikcji wspomina w swojej książce A. Martuszevska. Zob. A. Martuszevska: *Radosne gry...*, s. 139. Zob. również: H. Markiewicz: *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Kraków 1976, s. 118–147; W. Hoops: *Fikcjonalność jako kategoria pragmatyczna*. Przeł. M. Łukasiewicz. „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 4; W. Iser: *Rzeczywistość fikcji*. Przeł. R. Handke. „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 3.

pojmowania literatury, zastępuje Głowacki żonglerką prawd oczywistych, odnoszących się do bytu jednostki w sferze społecznej, do obowiązujących obyczajów i dominujących w naszym kręgu kulturowym stereotypów.

Opisując dramaturgię Janusza Głowackiego, nie sposób pominąć związków tego pisarza z literaturą popularną. Nie można lekceważyć rozrywkowych i ludycznych aspektów tej twórczości — w sensie sprawiania przyjemności odbiorcy, który czyta, „ciesząc się nie tylko z tego, co zostało bezpośrednio zaprezentowane jako śmieszne, ale także odczuwając radość czy przyjemność z samego obcowania z interesującym, choć odmiennym niż nasze spojrzeniem na świat”⁵⁴. Można dodatkowo, w tym ludycznym kontekście, traktować twórczość Głowackiego w kategoriach flirtu towarzyskiego, w którego ramach niejeden konkretny odbiorca ma prawo domyślać się, że za fasadą fikcji tkwią prawdziwe osoby i konflikty. Deszyfrowanie wpisanych w teksty, po latach niemalże nierozpoznawalnych aluzji to przecież fundament odbioru twórczości literackiej pojmowanej w kategoriach rozrywki dla wybranej (ściśle określonej przez moment historyczny i kontekst obyczajowy) *société*.

Ze względu na wskazane właściwości tekstów dramatycznych Janusza Głowackiego i w kontekście zróżnicowanej recepcji tej twórczości praktykę artystyczną tego autora można określić mianem pisarstwa na pograniczu: tematów trywialnych i poważnych, konwencji zastanych i przełamanych, gatunków niskich i wysokich, form popularnych i wyrafinowanych. To twórczość wielu artystycznych wzlotów i równie wielu tekstowych porażek — przynajmniej taki sposób funkcjonowania utworów Głowackiego można dostrzec, przyglądając się kontrastowo odmiennym ocenom krytycznym dramatów tego twórcy. Dla jednych krytyków jest to autor subtelnych przekazów na temat podstawowych wyznaczników człowieczeństwa, dla innych — to dostawca tekstów miażdżących, opartych na prawdach powszechnych, wręcz wyświechtanych. Głowacki — wedle opinii niektórych — potrafi wstrząsać i wzruszać, według opinii innych — tylko powtarza proste, momentami publicystyczne diagnozy. Recepcja twórczości dramatopisarza pozostaje niezmiennie pełna opinii zróżnicowanych, czasem nawet mocno sprzecznych: obfituje, często w porządku naprzemiennym, w gromkie zachwyty i równie gromkie głosy oburzenia. Skrajne opinie pomijają z reguły prawidłowość poetyki tekstów Janusza Głowackiego, zawieszanej pomiędzy literaturą wysoką a niską, pomiędzy istotnym tematem i perfekcyjnym warsztatem a przewidywalnością wniosków płynących z tej literatury zaprawionej ironią i szyderstwem. Symptomatycznym głosem, podkreślającym wspomniany graniczny wymiar twórczości Głowackiego, pozostaje opinia krytyczna Tomasza Platy, odnotowana przy okazji publikacji antologii teks-

⁵⁴ A. Martuszevska: *Radosne gry...*, s. 24.

tów autora *Obciachu* pod tytułem *Ścieki, skrzeki, karaluchy* w 1996 roku. Tomasz Plata napisał: „Głowacki wciąż żyje w dziwnym rozkroku — jedną nogą stoi w świecie wielkiej literatury, drugą — w krainie literackiego rzemiosła. Wciąż jest niepewny swego”⁵⁵. Z perspektywy kilkunastu lat, jakie upłynęły od publikacji tych słów, dodać można następujące uzupełnienie: nie o pisarską niepewność tu chodzi, lecz o świadomie wybraną przez autora technikę łączenia różnych konwencji i kontekstów.

W grze, którą Janusz Głowacki jako pisarz prowadzi z czytelnikiem, sporo miejsca zajmują zarówno rozwiązania typowe dla literatury/kultury popularnej, jak i aluzje do łatwo rozpoznawalnego kanonu kultury wysokiej; autor korzysta z wzorów utrwalonych w różnych obiegach literackich — i tych trywialnych, i tych wysokoartystycznych. Stąd popularność, ale i literackość jego twórczości. Stare dobre konwencje dramatyczno-teatralne współistnieją w utworach Głowackiego z rozwiązaniami bardziej oryginalnymi. W wielowarstwowej tkance tekstów, jakie tworzy dramatopisarz, odkryć można niezwykle bezpośrednie odniesienia do aktualnej rzeczywistości społecznej, ale i literacki rodowód problemów przedstawionych, widoczny w typie konfliktów, układzie zdarzeń i wizerunkach postaci. Pisanie o dramaturgii Janusza Głowackiego polega zatem na podążaniu tropem autora w snuciu wielu analogii i nawiązań literackich; wymaga balansowania pomiędzy analizą referencjalnego aspektu tej twórczości a obecną w niej, skrzętnie podkreślaną przez pisarza literackością — jako strategią i tematem.

⁵⁵ T. Plata: *Między wielkością a marnością*. „Gazeta Wyborcza” z dnia 17.07.1996, s. 5.

Parodia — „powtórzenie z różnicą”*

Janusz Głowacki w całej swej twórczości literackiej na swój sposób wierny pozostaje estetyce mimetycznej — w jej realistycznym i rodzajowym wariacie. Dramatopisarz prezentuje zazwyczaj bohaterów jako uczestników zdarzeń codziennych (niezależnie, czy jest to wygodna codzienność tzw. bananowej młodzieży, czy dzień powszedni sfrustrowanych inteligentów, różnych cwaniaków życiowych, czy wreszcie mozolne trwanie wykluczonych emigrantów). Pisarz czerpie energię z podpatrywania życia potocznego, w ramach dokładnej i sceptycznej obserwacji rzeczywistości, z dystansem wobec reguł obowiązujących w różnych systemach. Taki rodzaj spojrzenia na świat dostrzec można zarówno w twórczości Głowackiego z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku, kiedy na celowniku autora znalazły się sytuacje międzyludzkie uwarunkowane polityką, jak i w późniejszych tekstach, rejestrujących symptomy życia w chaotycznej, niepewnej i bezwzględnej dla jednostki rzeczywistości końca XX wieku. Atutem Głowackiego jako pisarza pozostaje giętki, soczysty i żartobliwy język. To właśnie dzięki barwnym wypowiedziom postaci i tworzeniu „wrażenia autentyczności świata fikcyjnego”¹ autor pozyskał sobie spore grono czytelników zainteresowanych dokładną obserwacją człowieka współczesnego w całej jego małości i w natłoku środowiskowych determinantów.

W rozważaniach na temat dorobku dramaturgicznego Janusza Głowackiego istotne wydaje się jednak uwzględnienie innego, nie tylko *stricte* mimetycznego wymiaru tego pisarstwa. Specyficzny rodzaj transformacji tego, co przedstawione (można rzec, że jakaś pokusa zniekształcenia przedstawienia, wbrew regułom tradycyjnej konwencji realistycznej), pozostaje ty-

* Pierwodruk rozdziału pod tytułem *Widzieć jasno w zniekształceniu. Parodia w twórczości Janusza Głowackiego*. W: *Dramaturgia Janusza Głowackiego — trochę teatru*. Red. J. Ciechowicz. Gdańsk 2013. W niniejszej publikacji tekst poddano nieznacznym modyfikacjom i uzupełnieniom.

¹ [Hasło:] *Konwencja*. W: P. Pavis: *Słownik terminów teatralnych*. Przeł. S. Świontek. Wrocław 1998, s. 257.

pową dla Głowackiego praktyką odwzorowania świata². Widzieć jasno w zniekształceniu (nie zawsze komicznym) — to priorytet reprezentacji i zarazem ważny składnik postawy samego autora wobec rzeczywistości. Sformułowanie to, będące parafrazą tytułu książki Jana Błońskiego³, sugeruje — skrótowo i dobitnie — zaproponowany w tym rozdziale kierunek lektury tekstów Głowackiego; uwypukla bowiem charakterystyczną dla autora perspektywę prezentacji/przedrzeźnienia świata, jak również wpisany w konflikty przedstawione dystans wobec wszelkich opinii niepodważalnych i wersji ostatecznych.

Różnorodną twórczość Janusza Głowackiego potraktować można jako przykład dyskursu parodystycznego — w szerokim znaczeniu pojęcia „parodia”, w nawiązaniu do stanowiska teoretycznego Lindy Hutcheon⁴. Analiza utworów Głowackiego w kontekście teorii parodii pozwala na wypunktowanie i omówienie najważniejszych, najbardziej wyrazistych strategii autora: wskazuje na literackie źródła pomysłów fabularnych pisarza; pozwala wyjaśnić, jak dużą rolę odgrywa w tej twórczości „powtórzenie z różnicą” (bo tak właśnie definiuje parodię wspomniana badaczka⁵); ułatwia wreszcie uporządkowanie prześmiewczego żywiołu tekstów Głowackiego i wyłonienie trzech przenikających się wzajemnie dominant wypowiedzi literackiej: po pierwsze — nieustannie podejmowany dialog z tradycją literacką, po drugie — komiczny wymiar treści przedstawionych, po trzecie — obecność „słowa wewnątrznie zdialogizowanego, załamującego w sobie odmienne, nierzadko przeciwstawne spojrzenia na świat oraz kontrastujące oceny”⁶. Ten ostatni aspekt wiąże teksty Głowackiego z ludowo-karnawałową tradycją dialogu, z nurtem literatury eksponującej „ucieszną względność świata”, nobilitującą postawę przedrzeźniającą, polemiczne wobec oficjalnych czy nadmiernie celebrowanych form życia społecznego⁷.

Parodia, pisze Ryszard Nycz, jako „jedna z generalnych kategorii twórczości artystycznej identyfikowana bywa wszędzie tam, gdzie występuje przekaz artystyczny podwójnie zakodowany, w którym strukturalne powtórzenie zostaje krytycznie zróżnicowane w aspekcie semantyczno-pragmatycznym”⁸. Ten istotny dla literatury XX wieku status parodii ujaw-

² Zob. J. Głowacki: *Absurd czy rzeczywistość?* W: Idem: *Ścieki, skrzeki, karaluchy. Utwory prawie wszystkie*. Warszawa 1996.

³ J. Błoński: *Widzieć jasno w zachwyceniu. Szkic literacki o twórczości Prousta*. Kraków 1985.

⁴ Zob. L. Hutcheon: *Teoria parodii. Lekcja sztuki XX wieku*. Przeł. A. Wojtanowska, W. Wojtowicz. Wrocław 2007.

⁵ Ibidem, s. 64.

⁶ E. Kasperski: *Dialog i dialogizm: idee, formy, tradycje*. Warszawa 1994, s. 224.

⁷ Ibidem, s. 223–224.

⁸ R. Nycz: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1995, s. 157–158.

nia się w twórczości Janusza Głowackiego poprzez liczne aktualizacje łatwo rozpoznawalnych form, czyli powtórzenia stylów, motywów, konwencji gatunkowych i fabularnych oraz nagminne stosowanie przez autora zabiegów transkontekstualizacji. Pewien rodzaj zawłaszczenia kontekstów literackich jako właściwość twórczości Głowackiego sytuuje jego utwory w kręgu dzieł, które powstają „w trybie dialogowej interakcji z innymi tekstami oraz stojącymi za nimi konwencjami, kodami i kontekstami o charakterze społecznym, kulturowym czy światopoglądowym”⁹. Powtórzenia i rekombinacje wzorców w tekstach Głowackiego skłaniają czytelnika do przyjęcia aktywnej roli w deszyfrowaniu treści, wskazują jednocześnie na wymiar metatekstowy utworów pisarza. Parodystyczny charakter tekstów Głowackiego stanowi niewątpliwie fundament deklarowanej przez autora poetyki intertekstualnej. Pisarz notuje przecież w autobiografii: „Bo świat zawsze mi się wydawał gigantyczną biblioteką zapchaną mitami czy innymi archetypami, w których można się poprzeglądać. I sobie popisać na drugiej stronie”¹⁰. Wspomniana strategia, wypracowana wskutek licznych ćwiczeń stylistycznych w zakresie naśladowania różnych wypowiedzi i form literackich, w miarę rozwoju twórczości Głowackiego zyskuje status swoistego emblematu, czyli manifestowanego przez autora, choćby w cytowanej autobiografii, znaku rozpoznawczego twórczości.

W wielu odmiennych pod względem gatunkowym utworach Janusza Głowackiego odnaleźć można różne przykłady parodii: parodia jako odmiana stylizacji pojawia się przede wszystkim w nasyconych aktualnymi zagadnieniami społecznymi tekstach publicystycznych i utworach fabularnych, portretujących reprezentantów określonych profesji czy środowisk; parodię w sensie „nazwy gatunkowej (odmiany rodzajowej), oznaczającej typ komicznego naśladowania danego wzorca literackiego (dzieła, stylu, gatunku)”¹¹ dostrzec można w opowiadaniach i dramatach pisarza, powstałych jako nawiązanie do słynnych utworów literackich. Wreszcie, kategoriale rozumienie parodii odnieść można do całej praktyki pisarskiej autora *Antygony w Nowym Jorku*, którego dzieła uzależnione są „w swym statusie, znaczeniu i jakościowym wyposażeniu od istnienia określonych innych tekstów, konwencji, kodów, występujących w dyskursywnej przestrzeni uniwersum kultury”¹².

W niniejszym rozdziale przedstawię trzy przykładowe — ujęte w wielkim skrócie — obszary funkcjonowania parodii w dramaturgii Janusza Głowackiego.

⁹ Ibidem, s. 159.

¹⁰ J. Głowacki: *Z głowy*. Warszawa 2004, s. 202.

¹¹ R. Nycz: *Tekstowy świat...*, s. 152.

¹² Ibidem, s. 171.

Najbardziej konsekwentną techniką parodystyczną autora pozostaje „naśladowanie wyrazistych i rozpoznawalnych wzorców stylistycznego ukształtowania wypowiedzi — tyleż indywidualnych, co kolektywnych, zarówno literackich, jak i różnych socjolektów społecznych, zawodowych i środowiskowych”¹³. Parodia w utworach pisarza objawia się bardzo często jako odmiana stylizacji. I pierwsze teksty publicystyczne, i pierwsze utwory literackie bazują na stałym, powtarzalnym efekcie mimetycznym: autor konsekwentnie naśladuje i zarazem komicznie zniekształca różne style wypowiedzi — od retoryki nowomowy poczynawszy, na stylu naukowym kończąc. Utwory dramatyczne Głowackiego, zarówno obrazki środowiskowe, jak i jednoaktówki obyczajowe wykorzystujące schematy komedii małżeńskiej, prezentują postaci wykonujące zawody typowe dla określonych środowisk czy klas społecznych; w tym właśnie różnicowaniu postaci ze względu na styl ich wypowiedzi zawiera się potencjał komiczny i dramatyczny utworów Głowackiego. Dialog między postaciami pozostaje *de facto* popisem umiejętności naśladowczych autora w ukazywaniu nieskładnej, śmiesznej, bardzo dynamicznej, a czasem niepoprawnej mowy potocznej „poprzez karykaturalną intensyfikację stylistycznych cech wzorca oraz pozbawienie go konwencjonalnych motywacji kontekstowo-tematycznych”¹⁴. Przykłady tego sposobu kreowania wypowiedzi bohaterów dramatycznych odnaleźć można w całej twórczości Głowackiego — od pierwszego po ostatni napisany do tej pory dramat. Wystarczy porównać choćby wypowiedzi postaci w trzech tekstach: *Cudzołóstwo ukarane*, *Obciach* i *Czwarta siostra*; wypowiedzi te znakomicie ilustrują zbiór powtarzających się zabiegów stylistycznych w utworach Głowackiego:

PAŁEK: Po opuszczeniu zakładu powracałem do domu. Na naszym dziale była komisja, usterkowali cały dzień i nic nie zausterkowali. Dosyć to nam osłabiło ciągłość pracy nad skrzynią biegów kombajna, którą przedstawialiśmy na pasy skórzane importowane, ale i tak dobiegaliśmy już do opanowania tej technicznej nowości. Nie spodziewałem się dalszego ciągu wydarzeń, które mnie zaskoczyły, mianowicie spotkania w Delikatesach ani tego, że poczuje tamte sprzeczne uczucia, ani tego, jak się wszystko potoczy już za drugim razem po rozmowie z inżynierem Romankiem, moim wykładowcą na WSI i wizycie drugiej u jego żony. Kiedy dalej to nade mną wisiało jako problem nie nadający do rozwiązania¹⁵.

¹³ Ibidem, s. 155.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ J. Głowacki: *Cudzołóstwo ukarane*. „Dialog” 1972, nr 6, s. 7–8.

BULO: Pan pije?

JAN: Nie.

BULO: Ja też nie. A jeżeli już, to przez kobiety. Panie, co one zrobią z każdego człowieka! Pan jej się nie boi?

JAN: Poważnie?

BULO: Jasne. Nic pan nie czuje?

JAN: To co? Napije się pan ze mną?

BULO: Dlaczego nie.

JAN: Polubiłem pana.

BULO: Pan też jest całkiem równy.

JAN: Dobrze mi się z panem rozmawia.

BULO: Mnie też.

Jan kładzie palce na ustach, skrada się pod bibliotekę, wyciąga z dolnej półki, ze schowka, butelkę wódki. Szybko zamyka schowek, odkorkowuje butelkę, pije.

BULO (*pytająco*): Jarzębiak?

JAN: No to brudzio. (*przytyka Bulowi butelkę do ust*) Janek jestem.

BULO: Bulo.

JAN: Palniesz jeszcze, Bulo?

BULO: Jasne, Janku¹⁶.

TANIA (*otwiera pudetko. Wyciąga ze środka eleganckie szpilki. Gwiżdże z podziwu*) Ale ekstra. On ci kupił? Natowskie?

WIERA Promocja była. Przynieśli. Na mnie za małe. Kola! Tu płaszczem o coś zahaczyłam. Zaciągnij!?

TANIA (*zrzuca kapcie. Przymierza gorączkowo buty przed lustrem, z którego ściąga ręcznik*) Ale zajebiste. Cholera, a niech to, ochżesz ty. (*wkłada szpilki, robi dwa kroki, ślizga się*)

W tym czasie Kola przestaje myć podłogę. Szykuje igłę z nitką i napałstek.

WIERA Dobre?

TANIA (*tragicznie*) Boże.

WIERA Co?

TANIA Duże za.

WIERA Długość czy szerokość? (*do Koli*) Weź tę grubą nitkę z dużej szpulki. (*podaje mu płaszcz*)

TANIA I to, i to. Czekaj, spróbuję na grubą skarpetę. Ale nie. Gdzie się będę pchać ze skarpetą do Francuza. Przechlapane, takie szpile. (*chucha na buty i czyści je rękawem*) Nie było innych numerów? Ale się błyszczą. Jak temu rudemu psu Akuliny Iwanowny jaja. Ale super. Wiesz, taki chłopiec się bujał w powietrzu do góry nogami. Miał tylko jedną skarpetkę i jeden but. Drugi pewnie mu spadł.

WIERA Gdzie?

TANIA W muzeum. Chagall namalował. Byliśmy ze szkołą¹⁷.

¹⁶ J. Głowacki: *Obciach*. „Dialog” 1974, nr 4, s. 31.

¹⁷ J. Głowacki: *Czwarta siostra*. „Dialog” 1999, nr 10, s. 9–10.

Niezależnie od momentu powstania sztuki i zarysowanego w niej kontekstu sytuacyjnego, autor nie stroni od kreowania replik na podobieństwo mowy codziennej. Stylizacja na język potoczny przejawia się w emocjonalnym nacechowaniu wypowiedzi, w obecności słów niewyszukanych, dosadnych, czasem wulgarnych. Zauważalna jest również niepoprawna składnia i przemieszczenia w obrębie utartych związków frazeologicznych (ewidentne na przykład w portretowaniu Czesława Pałka z *Cudzołóstwa ukaranego* i Tani z *Czwartej siostry*). To zabiegi językowe niezwykle częste w twórczości Głowackiego, który z powodzeniem dobiera i zestawia słowa z odrębnych porządków stylistycznych, by dzięki tej niejednorodności leksykalnej ukształtować swoich bohaterów jako zabawnych bądź niepoprawnie się wyślawiających użytkowników różnych wzorców mowy.

Effekt parodystyczny rodzi się jednak nie tylko z komicznego nagromadzenia cech odtwarzanego stylu. W przytoczonych fragmentach trzech dramatów, podobnie jak w zdecydowanej większości innych, stylizacja na język potoczny wywołuje efekt parodystyczny dzięki zastosowanym przez autora chwytom dysproporcji i kontrastu¹⁸ — chodzi zarówno o kontrast pomiędzy poszczególnymi słowami w obrębie repliki danej postaci, jak i o nagłe przeskok w motywacji kontekstowo-tematycznej (charakterystyczne dla mowy bohaterów nagłe zmiany toku myślenia, tematów, skojarzeń). Wszelkie wyjaskrawienia i kontrasty obecne w konstrukcji dialogu dramatycznego oczywiście rozbawiają czytelnika, uwypuklają również krytyczny dystans autora wobec dominujących mechanizmów i przyzwyczajęń leksykalnych, którym podlega każdy użytkownik języka, niejako na równi z większością fikcyjnych postaci i niezależnie od epoki, lansującej określone sposoby posługiwania się słowem; komiczne naśladowanie wzorców stylistycznych dotyczy przecież bohaterów *Cudzołóstwa ukaranego*, posługujących się nieznośną nowomową, ale i bohaterów dramatów środowiskowych, które obnażają płaskie motywy działania postaci, czy wreszcie bohaterów *Czwartej siostry*, dla których najistotniejszym punktem odniesienia pozostają wzorce szeroko rozumianej kultury medialnej.

Głowacki stylizuje wypowiedzi postaci scenicznych na mowę potoczną, ale też wprowadza w dialog dramatyczny fragmenty różnych socjolektów; zwłaszcza w tak zwanych dramatach środowiskowych: *Cudzołóstwo ukarane*, *Mecz*, *Kopciuch*, czy też w miniaturze scenicznej pod tytułem *Kącik mieszkaniowy* (przedmiot przedstawienia jest w tych sztukach bliski temu z opowiadań autora, w których sportretowani są bohaterowie określonych grup społecznych) pojawia się dialog wyposażony w elementy slangu zawodowego i/lub środowiskowego. Słowa pochodzące z socjolektów, oprócz dominującej

¹⁸ Zob. H. Markiewicz: *Parodia a inne gatunki literackie*. W: Idem: *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe*. Warszawa 1976, s. 118 i nast.

funkcji charakteryzującej postaci, budują również obraz stosunków międzyludzkich w grupie, oparty na ewidentnej relacji zależności i podrzędności (w zakładzie pracy, w sporcie, w życiu codziennym, w domu poprawczym):

KOPCIUSZEK

Księżę... Majka...

Księżę nie zwraca na nią uwagi, przechodzi koło stołu. Kopciuszek próbuje ją złapać za sukienkę. Księżę obojętnie odtrąca jej rękę.

KSIĄŻĘ

Weź te witki.

KOPCIUSZEK

Przecież ty wiesz, jak jest.

KSIĄŻĘ

Do mnie rozmawiasz?

KOPCIUSZEK

Ty jesteś za bystra, żeby cię przechytrzyli.

KSIĄŻĘ

Nie rozmawiam do kapowniczek.

KOPCIUSZEK

Wiesz, że to nie ja kapuję... że oni się tak ułożyli... że mnie rozgrywają.

KSIĄŻĘ

Że niby nie ty kapujesz?

KOPCIUSZEK

Nie.

KSIĄŻĘ

Pewnie, że nie kapujesz, po co byś miała kapować?

Kopciuszek jęczy.

KSIĄŻĘ

No, co jest?

KOPCIUSZEK

A reszta wie?

KSIĄŻĘ

Dlaczego niby miałyby wiedzieć?

KOPCIUSZEK

Przetłumacz im.

KSIĄŻĘ

O co jest ta rozmowa? Masz interes, sama im przetłumacz.

KOPCIUSZEK

Trzymasz z zastępcą...

KSIĄŻĘ

Zastępca jest mnie wytwornie obojętny. Trzymam ze sobą, dlatego mam tu życie.

KOPCIUSZEK

Znaczy niby to?

KSIAŻĘ

Ale mam. A ty nie masz życia. Podpadłaś, załatwią cię.

KOPCIUSZEK

Albo i nie.

KSIAŻĘ

Już cię załatwili, jak do mnie tak rozmawiasz. Jak się do mnie prosisz, to już cię nie ma!¹⁹

Wszystkie stosowane przez Głowackiego zabiegi stylistyczne, oddające prawidłowości mowy potocznej, lokalnej i środowiskowej, a poprzez to budujące konflikty na tle obyczajowym i społecznym, przynależą do szerokiego zjawiska stylizacji parodijnej, charakterystycznego nie tylko dla pisarstwa Głowackiego, lecz także dla całej dwudziestowiecznej literatury polskiej²⁰. W przypadku utworów autora *Kopciucha* pamiętać trzeba, że parodia „rozumiana jako odmiana stylizacji nie obejmuje zwykle całego tekstu; dotyczy bowiem na ogół pewnych jego fragmentów czy aspektów, w których parodiowanym obiektem są różnorodne (często pozaliterackie) wzorce wypowiedzi językowych”²¹.

Naśladowanie „gotowych” wzorców wypowiedzeniowych z gestem ich komicznego zniekształcenia pełni różne funkcje: obok ludycznej — wydawałoby się, że dominującej — również satyryczną i autoreferencyjną²². Utwory Głowackiego, powstające z głębokiego poczucia niestosowności, śmieszności czy nawet absurdalności obserwowanych sytuacji rzeczywistych, rejestrują rozmaite słabości poszczególnych jednostek ludzkich, nie proponując wprost żadnych wzorców czy rozwiązań. Podobnie zresztą jak w tekstach satyrycznych, których „naturalnym żywiołem pozostaje ośmieszająca negacja”²³. Nic dziwnego zatem, że pierwsze prześmiewcze obrazki środowiskowe Głowackiego przyporządkowano do odmiany „komedii bezlitośnie satyrycznej, ukazującej społeczną i moralną degradację jednostki uwikłanej w miałkie realia, komedii drwiącej, ostentacyjnie pozbawionej szczęśliwego zakończenia”²⁴. Zastrzec jednak trzeba, że stylistyki tego dramatopisarza nie sposób ograniczyć wyłącznie do wspomnianego krytyczno-ośmieszającego tonu wypowiedzi; trudno w dorobku autora odnaleźć satyrę *sensu stricto*²⁵.

¹⁹ J. Głowacki: *Kopciuch*. W: Idem: *Kopciuch*, Mecz. Warszawa 1981, s. 88–89.

²⁰ Zob. R. Nycz: *Tekstowy świat...*, s. 156–157.

²¹ Ibidem, s. 157.

²² Zob. [hasło:] *Parodia*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. Brodzka et al. Wrocław 1993, s. 773–775.

²³ J. Sławiński: *Satyra*. W: M. Głowiński et al.: *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wyd. trzecie poszerz. i popr. Wrocław 1998, s. 497.

²⁴ A. Zawada: *Literackie półwiecze 1939–1989*. Wrocław 2001, s. 245.

²⁵ Relacja między satyrą a parodią pozostaje przedmiotem wielu obszernych rozpraw naukowych. Warto w tym miejscu jedynie pokrótce zasygnalizować zmienność

Dlatego też różne przykłady wyjaskrawiania socjolektów w utworach Głowackiego określić można raczej mianem szczególnego wyczulenia autora na schematyczność mowy i parodiowania różnorodnych klisz językowych, a wraz z nimi — różnych „typów mentalności, wzorców kulturowych, postaw światopoglądowych”²⁶.



Zabiegi parodystyczne pojawiają się również w tych sztukach Głowackiego, które z pozoru mają niewiele wspólnego zarówno z parodią, jak i z satyrą. Mam na myśli sposób kształtowania bohatera dramatycznego w słuchowiskach i dramatach portretujących spięcia damsko-męskie: *Obciach*, *Konfrontacja*, *Herbata z mlekiem*, *Choinka strachu* czy *Polowanie na karaluchy*. We wspomnianych utworach z godnym zastanowienia uporem Głowacki powtarza podstawowy układ sytuacyjny: rozmowę kobiety i mężczyzny w kameralnej przestrzeni domowej, w napięciu emocji i postaw. Sięga w tym celu do sprawdzonych szablonów stylistyczno-formalnych komedii obyczajowej i — jak pisałam wcześniej — urozmaica te szablony nawiązaniem do różnych odmian gatunkowych dramatu: od farsy (*Konfrontacja*) i czarnej komedii (*Obciach*) aż po dramat subiektywny (*Polowanie na karaluchy*). Autor, jak zauważyła kiedyś Wanda Zwinogrodzka, tworzy dzięki tym powtórzeniom jakiś rodzaj biografii jednego bohatera: przedstawiciela elity artystycznej, pisarza czy dziennikarza, który z jednej strony pochłonięty jest bez reszty zabiegami o zawodową pozycję i finansowe korzyści, z drugiej zaś — skonfrontowany z kobietą wyraźnie przegrywa w słownym pojedynku poglądów i postaw²⁷.

punktów widzenia w definiowaniu związków i zależności między tymi dwoma pojęciami. W myśl ustaleń niektórych badaczy, przy założeniu, że wyróżnikiem satyry pozostaje stylizacja, parodia może być traktowana jako pojęcie o węższym zakresie znaczeniowym — jako gatunek satyryczny (zob. T. Stępień: *O satyrze*. Katowice 1996, s. 60—61). Z kolei w teoriach akcentujących szerokie, kategoryjne rozumienie parodii relacja między parodią i satyrą przedstawiana jest jako problem wieloaspektowy i bardziej złożony (zob. L. Hutcheon: *Teoria parodii...*, s. 80—89; R. Nycz: *Tekstowy świat...*, s. 157—161). W przypadku twórczości Janusza Głowackiego pisanie o dominacji parodii nad satyrą wydaje się o tyle zasadne, że komiczne i karykaturalne środki wyrazu stosowane przez autora odnoszą się w większości przypadków do „modelowanej rzeczywistości”, dotyczą zjawisk literackich, a dopiero dzięki tym nawiązaniom — konkretnych zjawisk społecznych. Przedmiotem satyry pozostaje natomiast „autentyczna” rzeczywistość, wystawianie na pośmiewisko wad i przywar ludzkich w celu ich napiętnowania i negacji.

²⁶ [Hasło:] *Parodia*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku...*, s. 773.

²⁷ W. Zwinogrodzka: *Bohater Głowackiego kontynuuje polowanie*. „Dialog” 1990, nr 5, s. 83 i nast.

Z punktu widzenia kreacji postaci dramatycznej Głowacki postępuje zgodnie z regułami dramatu mieszczańskiego: w kameralnych scenach odwzorowuje fragmenty życia rodzinnego z naciskiem na wymiar obyczajowy i społeczny, wypełniając akcję emocjonalnymi i erotycznymi szczegółami pożycia małżeńskiego. Autor wyposaża swe postaci, przynajmniej na początku każdej ze sztuk, w skrupulatnie zarysowaną „przestrzeń możliwości”: wskazuje potencjał działania ukierunkowanego na bliską relację z partnerem. Otrzymujemy zatem, zgodnie z tezami teoretyków dramatu²⁸, „szerokie” postaci dramatyczne przedstawione w starciu z innym człowiekiem, w interakcjach międzyludzkich, we wzajemnym, uwarunkowanym społecznie i psychologicznie, współbytowaniu — zazwyczaj w mikroświecie zjawisk potocznych. Znaczne różnice pomiędzy bohaterami pojawiają się natomiast pod względem „parametru głębokości”: obok figur schematycznych, stypizowanych, występują również *dramatis personae* o bardziej skomplikowanej sieci relacji „między emocjonalnym czy intelektualnym wymiarem psychologicznej egzystencji bohatera a jego zewnętrzną ekspresją”²⁹. Można nawet zaobserwować pewną ewolucję w zakresie portretowania postaci: od schematycznych, wręcz farsowych wersji bohatera działającego (na przykład w *Obciachu* czy *Konfrontacji*) po rozbudowane portrety psychologiczne (w *Choince strachu* i *Polowaniu na karaluchy*).

Niezależnie od stopnia rozbudowania bohatera — od figury do osoby — wszystkie postaci z kameralnych sztuk Janusza Głowackiego konstruowane są wedle statycznej koncepcji persony dramatycznej. Autor preferuje tradycyjny wariant dramatu, oparty na linearnym układzie zdarzeń, i tworzy w ramach tego wzorca strukturalnego bohaterów generalnie niezmiennych w swym statusie i potencjale rozpoznania świata. Zgodnie z zasadą portretowania bohatera współczesnego, w utworach Głowackiego zmienia się perspektywa, z jakiej odbiorca postrzega konkretną postać, ale ona sama — niezależnie od przemian sytuacyjnych i zdarzeniowych — na ogół nie ulega przeobrażeniom³⁰. I właśnie ta statyka bohatera pozostaje podstawą stosowanych przez Głowackiego technik parodystycznych. Wyłaniający się z lektury tekstów modelowy wizerunek bohatera, przykład statycznej persony dramatu, pozwala mówić o parodiowaniu wzorca osobowego, czyli działań i mentalności inteligentów. Przywiązanie kolejno portretowanych bohaterów do wygodnego stylu życia, ich szczególna wrażliwość na gesty uznania i pochwały, stypizowane reakcje w damsko-męskich konfliktach dnia codziennego, wreszcie — duży rozdźwięk między „sferą artykułowanych na

²⁸ Mam na myśli przede wszystkim parametry postaci scenicznej wyodrębnione przez Bernarda Beckermana w książce *Dynamics of Drama* (1970). Zob. również W. Baluch, M. Sugiera, J. Zajac: *Dyskurs, postać i płęć w dramacie*. Kraków 2002, s. 209–212.

²⁹ Ibidem, s. 211.

³⁰ Zob. ibidem, s. 213.

pokaz poglądów a sferą stosowanych w praktyce zasad”³¹ — wszystko to jest przedmiotem ośmieszenia; figury dramatyczne stają się śmieszne przez nagromadzenie, wyostrenie cech i uschematyzowanie zachowań czy postaw. Można zatem stwierdzić, że Głowacki wykorzystuje konwencjonalny, dobrze znany na przykład z literatury popularnej, schemat konfliktu dramatycznego, a jego parodystyczna realizacja pozostaje „narzędziem ośmieszającej demaskacji zjawisk w ostatecznym rozrachunku pozaliterackich”³²: niedostatków charakteru reprezentantów (potencjalnej) elity intelektualnej, ich ograniczeń poznawczych czy ideowych i związanych z tym rozmaitych wynaturzeń życia rodzinnego. Parodia odnosi się także do utrwalonych stereotypów płci, autor odwraca w pewnym sensie układ sił, czyniąc kobiety postaciami dominującymi nad mężczyznami siłą swych argumentów i znacznie większą bezkompromisowością³³.

Gdyby natomiast pokusić się o wnioski z zestawienia wspomnianych sztuk dramatycznych z konkretnym wzorcem literackim, można by dostrzec w tekstach Głowackiego jakiś typ nawiązania do znanego z twórczości Mrożka konfliktu dramatycznego między mędrkiem a chamem. On, pisarz, scenarzysta, dziennikarz, czyli ulubiony bohater co najmniej kilku sztuk Głowackiego, to poniekąd inne oblicze Mrożkowego mędrka. Tym bardziej sparodiowanego w swych sądach i reakcjach, że ukazanego w konfrontacji nie tyle z silnym chamem, ile z teoretycznie słabszą partnerką, czyli kobietą. Ten powtarzający się sposób portretowania bohatera pozwala mówić nie tylko o satyrycznej funkcji przedstawienia, lecz także o parodii jako „różnicującym powtórzeniu” w sferze nawiązań literackich. Precyzyjne odwzorowanie schematów obyczajowych i uwikłań środowiskowych, a następnie poddanie ich komicznej transformacji w ramach damsko-męskiego konfliktu przedstawionego — to autorski wariant prezentacji problemu dobrze znanego w polskiej dramaturgii lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku, czyli słabości charakteru bohatera, który „był zazwyczaj kimś nija-kim, bezkostnym, zdzieciniałym, ubezwłasnowolnionym”³⁴.



Obecność parodii jako znaczącej strategii przedstawieniowej w twórczości Janusza Głowackiego wyjaśnić można również na przykładzie *Czwartej*

³¹ W. Zwinogrodzka: *Bohater Głowackiego kontynuuje polowanie...*, s. 85.

³² [Hasło:] *Parodia*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku...*, s. 774.

³³ Zob. J. Kopciński: *Gry małżeńskie, czyli nastuchiwanie Głowackiego*. W: *Dramaturgia Janusza Głowackiego...*, s. 56–58.

³⁴ T. Nyczek: *Dramat bez dramatu*. „Dialog” 1986, nr 11, s. 137. Zob. również: M. Dziewulska: *Bohater naszych czasów*. W: *Eadem: Teatr zdradzonego przymierza*. Warszawa 1985.

siostry powstałej z naśladowania konkretnego dzieła literackiego. Sztuka, którą autor określił jako „ironiczną aluzję do Czechowa”³⁵, jak powszechnie wiadomo, nie miała dobrej prasy³⁶. Negatywne opinie o dramacie, czasem nawet głosy oburzenia, sugerują odczytanie utworu jako parodii tekstu Czechowa w pierwotnym, wąskim rozumieniu tego terminu. Wyostrezenie cech stylistycznych i fabularnych pierwowzoru potraktowano jako niewyszukane przedrzeźnienie dramatu Czechowa, rozumienie parodii sprowadzono tu głównie do jej funkcji ludycznych. Nie bez przyczyny zresztą, bo Głowacki jawnym gestem prześmiewcy zdegradował wszystkie elementy świata przedstawionego, zwłaszcza zaś — występujących w sztuce bohaterów; autor stworzył w *Czwartej siostrze* wizerunek dość strywalizowanych i uprzedmiotowionych kobiet — literackich spadkobierczyń Czechowskich trzech sióstr.

W sztuce dominuje sytuacyjny i obyczajowy konkret, podany dosadnie, zgodnie z zasadą mnożenia efektów przedstawionych. Zwraca uwagę różnorodność pomysłów autora, który wplata w dramat sceny zarówno obyczajowe, jak i kryminalne: obok kłótni rodzinnych, codziennej gadaniny wypełnionej prozaicznymi czynnościami, pojawiają się sceny zbliżeń seksualnych i nieoczekiwane konsekwencje przestępstw kryminalnych. Bohaterowie równie łatwo i szybko sprzątają mieszkanie, co sięgają po broń. Nie brakuje również w sztuce performansów symptomatycznych dla końca XX wieku: scena zabójstwa gangstera Miszy przekształca się bardzo szybko w spot reklamowy, a ceremonia wręczenia Oscarów stanowi coś w rodzaju ramy kompozycyjnej dramatu.

Dynamiczny sposób przedstawienia współczesnych szczegółów obyczajowych i stylów zachowania przedstawicieli różnych grup społecznych to dobitne świadectwo parodystyczno-satyrycznych intencji autora. Współistnienie parodii i satyry pozostaje istotnym wyznacznikiem kompozycyjnym *Czwartej siostry*. Głowacki pisze sztukę w poetyce nawiązania do znanego pierwowzoru, aby mówić o dniu teraźniejszym, przy założeniu, że literacki punkt wyjścia nowego utworu to oczywista gwarancja porozumienia z odbiorcą, przynajmniej w kwestii podstawowych skojarzeń z twórczością Czechowa. Można rzec, zgodnie z tokiem rozważań Lindy Hutcheon, że „parodystyczne wykorzystanie literatury po to, by wspomóc ironiczny osąd społeczeństwa, nie jest niczym nowym”³⁷. Autorka *Teorii parodii*, podając przykłady literackie od Juwenalisa do Eliota i od powieści Jane Austen

³⁵ J. Głowacki: *Opowieść o dwóch Moskwach*. W: Idem: 5 ½. *Dramaty*. Warszawa 2007, s. 533.

³⁶ Zob. m.in.: W. Majcherek: *Russian joke*. „Teatr” 2000, nr 1/2/3; R. Pawłowski: *Rosja z drugiej ręki*. „Gazeta Wyborcza” z dnia 21.12.1999; P. Gruszczyński: *Ruski cyrk*. „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 4.

³⁷ L. Hutcheon: *Teoria parodii...*, s. 84.

do dwudziestowiecznego komiksu, nazywa taką konwencję mianem parodii satyrycznej. Wskazuje również na powtarzalność chwytu charakterystycznego dla różnych, wysokich i niskich, obiegów artystycznych, w którego ramach autorzy wykorzystują „parodię jako rozbijający, ale skuteczny literacki środek do stworzenia satyry na społeczeństwo”³⁸.

Lektura *Czwartej siostry* pozwala wnioskować, że na ostrzu kpiny Głowackiego znalazły się rozmaite wzorce osobowe dnia dzisiejszego: polityk, reżyser filmowy, gangster. Przedmiotem ośmieszającego naśladowania pozostają również ludzie w różny sposób pokrzywdzeni i/lub wykluczeni: wykształcone kobiety bez pracy, sieroty skazane na poniżenie i przemoc, niepotrzebni nikomu weterani wojenni z bohaterską przeszłością. W karykaturalnym zniekształceniu odwzorowane zostały dwa główne motywy działania bohaterów, tj. pogoń za pieniędzmi i naiwna tęsknota za szczęśliwą miłością. W krytycznym oglądzie przedstawił autor mechanicznie powielane sądy i przekonania bohaterów, stanowiące nierzadko przykłady stereotypów poznawczych narzucanych przez media. Zresztą, cała sztuka jest grą stereotypów charakterologicznych, obyczajowych i narodowościowych, w której Głowacki wykorzystał jeden z podstawowych kodów scenicznych: „świat bohaterów Czechowa z ich marzeniami (»do Moskwy...«), udramatycznieniem (»jak żyć?«) i deklaracjami (»trzeba pracować, wujaszku Wania«)”³⁹.

Cały pomyślany przez autora układ instrumentalnie traktowanych postaci i zdarzeń ze względu na dość agresywny komizm sytuacyjny i tendencję do wyszydzenia bohaterów przypomina wypowiedź satyryczną. Wydaje się jednak, że *Czwarta siostra* to nie jest przykład szczęśliwego połączenia parodystycznych i satyrycznych aspektów kreacji tekstu literackiego. Głowacki wybrał swoistą poetykę nadmiaru: pełno w dramacie chwytów komicznych rodem z farsy (na przykład pomyłka i przebieranka jako niezbędne elementy dynamicznej akcji), burleski, komedii slapstickowej czy sitcomu (między innymi wyraźne uprzedmiotowienie i zmechanizowanie działań postaci, widoczne choćby w scenach bójek pomiędzy siostrami, wyolbrzymione, bezmyślne bądź egzaltowane reakcje bohaterów, kpina z tematów poważnych, tzn. kalectwa, nałogu, choroby, śmierci). W sztuce odnaleźć można również sporo zabiegów jawnoteatralnych, dodanych na wyrost i jakby na przekór fabularnej normie. Powstał dzięki temu utwór zmontowany z wielu gagów scenicznych, sloganów reklamowych i ikon kultury popularnej. W dialogu dramatycznym pojawiają się skróty myślowe, w których obrazy Chagalla sąsiadują z reklamą majtek Calvina Kleina, nawiązania do *Zbrodni i kary* łączą

³⁸ Ibidem, s. 82.

³⁹ J. Sieradzki: *Dwa razy cztery siostry*. „Polityka” 2000, nr 2, s. 46. Zob. również: I. Lappo: *Czechow Głowackiego (na przykładzie „Czwartej siostry”)*. W: *Dramaturgia Janusza Głowackiego...*, s. 158–162.

się z przywołaniem fabuły filmu *Pretty Woman*, a nazwiska pisarzy — Dostojewskiego, Bułhakowa, Czechowa czy Singera — funkcjonują niczym nazwiska ekspertów, autorów poradników z różnych dziedzin. W takim świecie pomieszanych porządków i chaotycznych myśli jedyne, co łączy postaci, to pragnienie posiadania pieniędzy i/lub przywiązanie do dobrej marki. Parafrazując spostrzeżenie socjologa kultury popularnej, stwierdzić można, że właśnie dobry towar znanej marki jest tym, dzięki czemu bohaterowie sztuki Głowackiego potrafią rozmawiać i być z sobą⁴⁰.

Szyderstwo, obecne na wielu poziomach *Czwartej siostry*, nie uprawnia jednak do wniosku, że Głowacki wyszydza dramat Czechowa. Ostrzem satyrycznej parodii celuje bowiem autor w obyczaje dnia dzisiejszego. Rejestrowanie codzienności bohaterów w ścisłym związku z łatwo rozpoznawalnymi zjawiskami kultury popularnej i włączenie w tok zdarzeń hasłowych nawiązań do przeszłości literackiej (nie tylko do *Trzech siostr* Antoniego Czechowa⁴¹) tworzy z dramatu jakiś rodzaj homogenicznej papki, produkt kulturowego recydingu. I teraźniejszość, i przeszłość potraktowane zostały przez autora „jako magazyn konwencji, obrazów, stylów i gadżetów, z których można konstruować nowe przekazy, i to w sposób całkowicie dowolny, abstrahując od ich pierwotnych znaczeń i celu, dla którego zostały one stworzone”⁴². Dlatego też obrona przez Głowackiego strategia reprezentacji świata, czyli kondensacja pomysłów dramaturgicznych i hybrydyzacja treści, w zgodzie z regułą kultury współczesnej, nie otwiera możliwości interpretacji, ale w pewnym sensie je ogranicza. Zarówno na początku, jak i w finale sztuki równie mocno pobrzmiwają tezy o powszechnej władzy mediów i bezładnej, bezkierunkowej sile pieniądza.

Przykład *Czwartej siostry* dowodzi jednak słuszności tezy o parodystycznym wymiarze twórczości pisarskiej Janusza Głowackiego. Parodia ujawnia się w tej sztuce ewidentnie, na wielu poziomach kreacji utworu dramatycznego i we wszystkich aspektach znaczeniowych wspomnianego pojęcia: w sensie gatunkowym, jako odmiana stylizacji oraz „powtórzenie z różnicą”. Kategoria ta „implikuje krytyczny dystans pomiędzy tekstem w tle, który jest parodiowany, a nowym wcielającym go dziełem, dystans zwykle sygnalizowany przez ironię”⁴³, ale nie ogranicza swej funkcji jedynie do ośmieszenia pierwowzoru.

„Czwarta siostra strukturalnie i mentalnie jest wypełniona Czechowem, tyle tylko, że zmienione są proporcje »dobra i zła«: tam, gdzie Czechow łączy współczucie z odrobiną okrucieństwa, Głowacki łączy groteskę z odro-

⁴⁰ Zob. M. Krajewski: *POPamiętane*. Gdańsk 2006, s. 30.

⁴¹ Zob. W. Majcherek: *Russian joke...*; I. Lappo: *Czechow Głowackiego...*, s. 159–164.

⁴² M. Krajewski: *POPamiętane...*, s. 120.

⁴³ L. Hutcheon: *Teoria parodii...*, s. 64.

biną współczucia⁴⁴. Pod warstwą dosadnych aluzji i natrętnych uwspółcześnień odkryć można podobne spojrzenie obu pisarzy na człowieka, widoczne choćby w portretowaniu jego osamotnienia i wsobności. Głowacki, podobnie jak Czechow, opiera akcję na sporej dawce dialogów równoległych, ilustrując w ten sposób rozmijanie się myśli i uczuć postaci. Odwzorowanie relacji międzyludzkich, których właściwie nie ma, prowadzi autora do ukazania jednostek nie tylko skupionych na sobie, zatopionych w iluzjach i marzeniach, lecz także powierzchownie myślących, naiwnych, momentami wręcz głupich. Głowacki tworzy konwersacje, w której dominują nowości zasłyszane przez bohaterów w telewizji, co stanowić może współczesny odpowiednik zainteresowania informacjami z gazet, które tak namiętnie czytał doktor Czebutykin z *Trzech sióstr*. Z Czechowem łączy Głowackiego również zamiłowanie do szczegółu, wydatnie rozwinięty zmysł obserwacji drobiazgów, eksponujących różne przyzwyczajenia i słabości w zachowaniu człowieka. W przypadku sztuk obu autorów owocuje to dokładnym, niemalże reporterskim wymiarem reprezentacji. Pomijając wszelkie różnice formalne i stylistyczne między tekstami autora *Czwartej siostry* i utworami Czechowa, stwierdzić można, że u źródeł pomysłów literackich obu dramatopisarzy tkwi „faktograficzny zapis codzienności”⁴⁵. Codziennosc bohaterów sztuk zarówno Czechowa, jak i Głowackiego z pozoru wydaje się podobna, bo uwarunkowana jest poczuciem rezygnacji, rozczarowania życiem. Zdecydowane różnice dotyczą oczywiście atrybutów dnia powszedniego postaci, o czym dobitnie przekonuje recepcja dramatu Głowackiego, w której odnaleźć można sporo uwag na temat nonszalanckiego i prostackiego potraktowania dzieła Czechowa⁴⁶. Autor *Czwartej siostry*, analogicznie do rosyjskiego pisarza, pokazuje, „jakim językiem się porozumiewamy, jak »gramy« czy »udajemy«, do jakich mitów się odwołujemy i jakich szukamy”⁴⁷. Ujawnia ponadto, jak łatwo ulegamy różnym pokusom konstruowania naszej tożsamości, łącznie z możliwością świadomego i celowego korzystania z atrybutów innej płci⁴⁸. Dramatopisarz wykorzystuje w kompozycji tekstu jaskrawe sytuacje, schematyczne zachowania, dosad-

⁴⁴ I. Lappo: *Czechow Głowackiego...*, s. 158.

⁴⁵ K.A. Gajda: „Czechow (...) — było po kim dziedziczyć”. W: *Czechow sto lat później*. Red. W. Szczukin, D. Kosiński. Kraków 2005, s. 109.

⁴⁶ Zob. np. W. Owczarski, M. Karasińska: *Pasożytnictwo — plaga dramaturgii?* „Dialog” 2003, nr 9, s. 114–116.

⁴⁷ K.A. Gajda: „Czechow (...) — było po kim dziedziczyć”..., s. 108.

⁴⁸ Można przyglądać się perypetiom bohaterów przedstawionych z perspektywy genderowej, akcentując nie tylko komiczno-farsowy i sensacyjny aspekt zdarzeń przedstawionych, lecz także problemy tożsamościowe w wizerunku postaci dramatycznych, widoczne choćby w pomyśle przebieranki nastolatka Koli za prostytutkę Sonię Oniszczenko. Zob. K. Duniec, J. Krakowska-Narożniak: *Siostra, siostry, siostrzeństwo*. „Dialog” 1999, nr 10.

ny język. Zgodnie z wyznacznikami parodii, karykaturalnie zniekształca obraz codzienności bohaterów, czyli świat wartości zdegradowanych, daleki od nastrojowych scen dnia powszedniego utrwalonych w dramatach Czechowa⁴⁹.

Poczynione uwagi na temat *Czwartej siostry* pozwalają wnioskować, że sztuka, powstała jako oczywiste nawiązanie do *Trzech siostr* Antoniego Czechowa, spełnia wszystkie warunki, aby nazwać ją parodią rosyjskiego dramatu; trzeba jednocześnie zastrzec, że teza ta uwzględnia szerokie znaczenie terminu, w którym mieści się cała gama możliwych relacji intertekstualnych. W tym przypadku, zgodnie z koncepcją estetyczną Lindy Hutcheon, zakres intencji parodii „rozciąga się od podziwu, pełnego szacunku, do zgryźliwego ośmieszenia”⁵⁰.



Parodia, obecna zarówno (w swym podstawowym wariancie) na poziomie stylistycznych właściwości tekstu, jak i w randze ogólnej zasady organizującej wypowiedź literacką, zyskuje w twórczości Głowackiego status ważnej strategii pisarskiej. Co prawda nie da się określić tej strategii mianem parodii konstruktywnej⁵¹, ale z pewnością można ją potraktować jako jeden z ważnych składników poetyki pisarza, który tworzy swe teksty, opierając się na innych tekstach. Wskazane w tym rozdziale techniki parodystyczne to tylko niewielki wycinek z przykładów różnego typu parodii w dramaturgii Janusza Głowackiego, a zatem w twórczości, która łączy w sobie nieustanne dialogowanie z przeszłością i jaskrawą bądź zawoalowaną kpinę z teraźniejszości. Na obecność w utworach Głowackiego parodii *sensu largo* wskazuje fakt, że autor nie tylko jednoznacznie szydzi z konkretnych zachowań, sytuacji i je zniekształca. Jego teksty konstytuuje z jednej strony znaczny dystans wobec przedmiotu obserwacji, karykaturalne naśladowanie postrzeganych obiektów i prześmiewcze spojrzenie na aspiracje człowieka, z drugiej zaś przywiązanie do tradycji, duża doza nieufności do przemian cywilizacyjnych i spora dawka sentymentalnego wzruszenia losem bohaterów, którzy naiwnie kochają, ufają, marzą i cenią poczucie sprawiedliwości.

⁴⁹ Zob. E. Baniewicz: *Strach się bać. „Twórczość”* 2000, nr 3.

⁵⁰ L. Hutcheon: *Teoria parodii...*, s. 40.

⁵¹ Termin ten, wprowadzony przez Michała Głowińskiego na określenie wieloaspektowych funkcji parodii w twórczości Witolda Gombrowicza, oznacza bowiem „budowanie poprzez przeczenie”. Parodia w tym przypadku „staje się jednym z czynników umożliwiających ekspresję własnej problematyki, tej, która w parodiowanych wzorcach nie tylko się nie pojawiła, ale nawet pojawić się nie mogła”. Zob. M. Głowiński: *Parodia konstruktywna. O „Pornografii” Gombrowicza*. W: Idem: *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*. [Prace wybrane Michała Głowińskiego. T. 5]. Kraków 2000, s. 228.

Analiza utworów Janusza Głowackiego w kategoriach dyskursu parodystycznego pozwala poszerzyć perspektywę opisu tej twórczości — widzieć ją jako ewidentny i zarazem typowy składnik literatury XX wieku, w której powrót do sprawdzonych wzorców ma wymiar ideologiczny i kreacyjny. Głowacki wpisuje się w te dwudziestowieczne praktyki literackie na kilka sposobów: przywołuje, co dostrzegalne jest w aluzjach literackich, dawne systemy wartości; manifestuje różnicę między tym, co współczesne, a tym, co minione; zмага się z określeniem roli pisarza w obliczu wyczerpania się tematów i zużycia konwencji dramatycznych; wreszcie — zaspokaja potrzebę zabawy dzięki nawiązaniom do łatwo rozpoznawanych przez czytelnika utworów czy form ekspresji. W przypadku Janusza Głowackiego bazowanie na wzorcach werbalnych i „tekstach źródłowych” jest ważną inspiracją i strategią twórczą, a zarazem — sposobem samookreślenia i pełnym zaangażowania gestem szacunku dla literackiej przeszłości.

Część druga

Literatura i tożsamość



„Pytania o tożsamość pozostawały zawsze w kręgu zainteresowań literatury, dzieła literackie szkicowały zaś na nie odpowiedzi, czy to pośrednio, czy bezpośrednio”¹. W dramaturgii Janusza Głowackiego problem tożsamości człowieka nie jest tematem pierwszym czy dominującym, stanowi jednak — ze względu na własności samej formy dramatycznej — ważny aspekt ukazwanego przez autora obrazu człowieka. Niemalą rolę odrywa w tym względzie poetyka intertekstualna, na której Janusz Głowacki opiera całą swą twórczość pisarską. Nawiązania literackie rozpatrywać można bowiem nie tylko jako przykład autorskiej gry z konwencją i wpisanych w ten model komunikacyjny różnorodnych gier z odbiorcą. Istotne dla analizy twórczości Głowackiego pozostaje również uwzględnienie epistemologicznego i antropologicznego wymiaru intertekstualności².

Powtórzenia konwencjonalnych form literackich, przekształcanie rozmaitych, łatwo rozpoznawalnych dla czytelnika wzorców wypowiedzi czy dialogowanie z wybranymi utworami z kanonu dramaturgii europejskiej to znak rozpoznawczy twórczości Janusza Głowackiego jako pisarza i scenarzysty. Techniki intertekstualne mają wymiar estetyczno-ludyczny, prowadzą do „tekstualizacji” utworów literackich przepełnionych cytatami i aluzjami, ale użyte są przez autora także „w służbie zadań mimetycznych, poznawczych, referencyjnych”³. Można widzieć w tym pewien projekt antropologiczny pisarza, który na bazie konkretnych, bardzo wyrazistych przykładów z tradycji literackiej usiłuje wskazać w kolejnych swych tekstach najistotniejsze, jego zdaniem, składniki kondycji współczesnego człowieka.

¹ J. Culler: *Teoria literatury. Bardzo krótkie wprowadzenie*. Przeł. M. Bassaj. Warszawa 1998, s. 127.

² Zob. M. Głowiński: *O intertekstualności*. W: Idem: *Poetyka i okolice*. Warszawa 1992; R. Nycz: *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*. W: Idem: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1995; W. Bolecki: *Teksty i głosy (z zagadnień poetyki modernizmu)*. W: Idem: *Polowanie na postmodernistów (w Polsce) i inne szkice*. Kraków 1999.

³ R. Nycz: *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. Markowski, R. Nycz. Kraków 2006, s. 166.

Ujawnia się tym samym w utworach Głowackiego „kondycja sprawcy”; można przyglądać się osobie pisarza „poprzez jego historie: te opowiadane przez niego i te opowiadane o nim”⁴.

Zamieszczone w drugiej części książki interpretacje wybranych dramatów Janusza Głowackiego skomponowane zostały w celu uwypuklenia dwóch ważnych przesłanek takiego myślenia o literaturze, jakie wydaje się bliskie autorowi *Antyfony w Nowym Jorku*. Po pierwsze, co dobitnie artykułowane przez dramatopisarza, pisanie zawsze ma wymiar palimpsestowy, jest dopisywaniem określonej porcji znaków do funkcjonujących już w kulturze, w różnych jej obiegach, tekstów (intertekstów)⁵. Po drugie, literatura ma wymiar źródłowy nie tylko jako zbiór możliwych, aktualizowanych i przekształcanych wzorców fabularnych, stylistycznych i genologicznych, ale przede wszystkim jako archiwum potencjalnych sygnałów określających sposoby „zadomowienia” się człowieka w świecie, nawet wtedy, gdy przybiera to wymiar jedynie cząstkowy i procesualny, bez gwarancji osiągnięcia stanu bezpieczeństwa w ramach „życia osiadłego”. W takim ujęciu literatura i świat człowieka tworzą „relację dynamiczną”, w której ramach podmiot zyskuje „warunki i instrumenty budowania bądź stabilizowania swojej tożsamości”⁶.

Twórczość Janusza Głowackiego, co oczywiste i nie tak znowu oryginalne, zmierza do ukazania „istotnych wymiarów kulturowego bytu człowieka”⁷. Jest *imago hominis* pełnym zapożyczeń i przeróbek literackich. Pisarz sięga po dzieła z kanonu kultury europejskiej, a następnie — dzięki kontrastom i przemieszczeniom — obrazuje kondycję człowieka końca XX wieku; pod względem zakresu reprezentacji, czyli odwzorowywania doświadczeń jednostkowych i społecznych *hic et nunc*, w czasie współczesnym autorowi, jest Głowacki pisarzem „o zacięciu realistycznym”⁸. Szczególnie interesuje go „środowiskowy system interakcyjnych uzależnień” człowieka, jego „pozycja określona funkcjonowaniem społecznej struktury”⁹. Dlatego też bohaterowie Głowackiego ukazani są zwykle

⁴ M. Popiel: *Poetyka autokreacji. Narracje doświadczenia artystycznego*. W: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*. Red. T. Walas, R. Nycz. Kraków 2012, s. 70.

⁵ Zob. G. Genette: *Palimpsesty: literatura drugiego stopnia*. Przeł. T. Stróżyński, A. Milecki. Gdańsk 2014.

⁶ G. Godlewski: *Literatura i „literatury”: o kilku przesłankach możliwej, a nawet koniecznej, lecz wciąż jeszcze nieistniejącej antropologii literatury*. W: *Narracja i tożsamość (I). Narracje w kulturze*. Red. W. Bolecki, R. Nycz. Warszawa 2004, s. 73.

⁷ *Ibidem*, s. 72.

⁸ M. Borowski, M. Sugiera: *Od realizmu przedstawienia do realizmu doświadczeń. W: Oblicza realizmu*. Red. M. Borowski, M. Sugiera. Kraków 2007, s. 13.

⁹ R. Nycz: *Tropy „ja”. Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*. „Teksty Drugie” 1994, nr 2, s. 15.

w grupie i „wywodzą swój byt z interakcji, czyli wzajemnego oddziaływania jednostek (w układach elementarnych — pary jednostek)”¹⁰. Są to postaci uzależnione od środowiska, w którym przyszło im egzystować, uchwycone w dynamice zachowań i konieczności dostosowania się w każdej z międzyludzkich relacji. Interesuje autora przede wszystkim *stricte* społeczny, a zarazem kontekstowy wymiar procesu konstruowania ludzkiej tożsamości; wszak Głowacki tworzy postaci działające w napięciu podczas konfliktów wzajemnych, w klimacie starć personalnych. Wydaje się zatem, że dramatopisarz postrzega tożsamość człowieka jako „zjawisko *par excellence* interakcyjne” — pokazuje bowiem, że „proces uzyskiwania przez podmiot pewnej tożsamości odbywa się w trakcie interakcji, stanowiąc jeden z jej najistotniejszych momentów, potwierdzający poprzednie perspektywy bądź je modyfikujący i tym samym wywierający wpływ na dalsze działania partnerów”¹¹.

Głowacki nie należy do autorów ilustrujących kryzys tożsamości w sensie dezintegracji spójnego „ja”. Niemniej jednak uparcie konstruuje i powtarza kilka dominujących przejawów i okoliczności pojawiania się słabego podmiotu, osobowości marnej i uprzedmiotowionej. Ciekawa pozostaje ta niezmienna w swej istocie relacja między „ja” tekstowym a „ja” autorskim w twórczości Janusza Głowackiego. Portretowanie człowieka o wąskich horyzontach, małej samoświadomości, w karykaturalnym ujęciu reakcji i postaw, łatwe do zdefiniowania w kategoriach komizmu, pozostaje jednocześnie wyrazem antropologii ironicznej. Autor *Antygony w Nowym Jorku* należy do twórców, którzy obrazują „skończoność istoty ludzkiej — i jej kolejne pseudonimy: słabość, niegotowość, bezdomność, zwykle codzienne nieszczęście — z odpowiednim poczuciem humoru”¹². W kreowanych przez autora scenach z życia potocznego, ujętych w autotematyczne ramy i obfitujących w wypowiedzi ironiczne, w zaprogramowanym dystansie wobec świata fikcji dostrzec można przejaw autorskiego zmagania się z artykulacją ludzkiej podmiotowości — z podkreśleniem tego, co w podmiocie „nie w pełni uformowane, labilne, niepewne”¹³. Między autorem a stworzonymi przez niego postaciami rysuje się też jednak jakaś wąła nić zależności i sympatii — „stan przyciągania i odpychania”¹⁴.

¹⁰ Z. Bokszański: *Tożsamość, interakcja, grupa*. Łódź 1989, s. 31.

¹¹ Ibidem, s. 32.

¹² A. Bielik-Robson: *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*. Kraków 2000, s. 187.

¹³ G. Godlewski: *Literatura i „literatury”...*, s. 73.

¹⁴ Z. Majchrowski: *Pisarz i jego sobowtór. Rekonesans*. W: *Autor — podmiot literacki — bohater*. Red. A. Martuszevska, J. Sławiński. Wrocław 1983, s. 49. Zob. również: *Zamiast wstępu. Komedia o rozpacz*. Z Januszem Głowackim rozmawia Marcin Król. W: J. Głowacki: *Ścieki, skrzeki, karaluchy. Utwory prawie wszystkie*. Warszawa 1996.

Preferowana przez Głowackiego poetyka intertekstualna w znaczący sposób określa wymiary funkcjonowania podmiotowości autora w tekście, wskazuje bowiem na jej silne uwarunkowania kulturowe. Twórczość tego dramaturga to znakomity przykład procesu przenikania form kulturowych (literackich) „w głąb” jednostki, a tym samym „modelowania właściwego jej sposobu przeżywania samej siebie, innych, otoczenia, własnego losu”¹⁵. Jeśli przyjąć za badaczami podmiotowości w tekstach literackich, że nawet te najbardziej „bezosobowe” i hybrydyczne utwory niepozbawione są „śladów” swego autora, możliwych do tropienia w określonej teksturze wypowiedzi, to wskazać można w odniesieniu do dramatów Głowackiego dwa aspekty jego palimpsestowej twórczości. Z jednej strony nagminne powtórzenia, z których powstaje projektowana przez pisarza fikcja literacka, powodują, że podmiotowe „ja” autorskie „gubi się w labiryncie cudzysłówów”¹⁶, z drugiej strony właśnie dzięki tej wspomnianej praktyce pisania intensyfikuje się wrażenie obecności podmiotu autorskiego, który kompiluje, przeobraża, trawestuje inne teksty i z tego rodzaju nawiązań tworzy manifestacyjne akty opisu świata oraz podejmuje mniej jawne próby odnalezienia i określenia samego siebie we „własnym” utworze¹⁷.

Jako przykład wspomnianego zmagania się autora z portretowaniem podmiotowości człowieka, którego egzystencja naznaczona jest lękiem, zinstytucjonalizowaną przemocą, miłością i konsumpcją, wybrałam cztery teksty z całego dorobku dramaturgicznego Janusza Głowackiego. Są to — wymieniam w kolejności powstania — *Kopciuch*, *Fortynbras się upił*, *Antygona w Nowym Jorku* i *Czwarta siostra*. Łączy te dramaty to, że wszystkie stanowią przykład wyrazistej gry z literackim wzorcem, gry zapoczątkowanej już w samym tytule każdej sztuki; łączy je też pretekstowy wymiar inspiracji źródłem — jednak nie w celu deprecjonowania tego źródła, ale z autorską intencją przedstawienia konfliktów i/lub problemów teraźniejszych językiem wyraźnie zapośredniczonym, pełnym odwołań do dorobku kulturo-

¹⁵ E. Kasperski: *Świat człowieczy: wstęp do antropologii literatury*. Pułtusk 2006, s. 169.

¹⁶ Ibidem, s. 149.

¹⁷ Na temat form obecności podmiotu autorskiego w tekście dramatycznym pisze dokładnie Ewa Wąchocka w książce pod tytułem *Autor i dramat*. Badaczka stwierdza między innymi, że jednym z przykładów ujawniania się podmiotowości autora dramatu są różne techniki intertekstualne: „Fakt, iż odwołanie intertekstualne jest elementem struktury znaczeniowej tekstu, wiąże się właśnie z decyzją autora, choć stopień uświadomienia tej decyzji może być różny. Nawiązanie świadome mówi o nachyleniu tekstu ku obcej mowie — nie tylko uwikłaniu w nią — i nastawieniu na literacką grę. Pokazuje też udział intertekstualnego projektu w modelowaniu całości, jaką stanowi implikowany przez tekst autor wewnętrzny. Interesujący jest tu zwłaszcza problem szczególnej »jedności w wielości«, wzajemnej współpracy elementów zapożyczonych, które wprowadzone w nowe dla siebie otoczenie i zrewaloryzowane w nim znaczeniowo, nie tracą śladów swojego pochodzenia”. E. Wąchocka: *Autor i dramat*. Katowice 1999, s. 37.

wego przeszłości. Dzieli wspomniane teksty Głowackiego jakoś zaproponowanej przez tego autora reprezentacji świata. Nie można przecież mierzyć jedną miarą wysublimowanej *Antygony w Nowym Jorku*, pełnego dramaturgii *Kopciucha* i dość szampańskiej *Czwartej siostry*. Zestawienie tych dramatów pozwala natomiast ująć w opisie dominujące aspekty konstytucji tożsamości człowieka, uznawane przez autora za najważniejsze, a także spojrzeć na całą jego twórczość jako na zjawisko *par excellence* kulturowe, świadectwo czasu powstania i biograficznych uwarunkowań twórczości pisarza.

Antygona w Nowym Jorku

Antygona w Nowym Jorku Janusza Głowackiego obrosła wieloma komentarzami w związku ze znaczącym powodzeniem scenicznym sztuki, ale również ze względu na interesującą grę z czytelnikiem, którą autor założył w konstrukcji tekstu, przede wszystkim dzięki odwołaniu do antycznego mitu już na samym początku, w tytule utworu. Imię własne postaci mitycznej i zarazem literackiej stanowi bowiem rodzaj zaproszenia do nieustannego konfrontowania świata przedstawionego w dramacie z tragiczną historią Antygony z rodu Labdakidów — znaną przede wszystkim z wersji przedstawionej w dziele Sofoklesa.

Odwołanie do źródeł kultury europejskiej jest dla Głowackiego podstawowym składnikiem autorskiego paktu zawieranego w komunikacji literackiej z odbiorcą, ale zasadnicze znaczenie sztuki powstaje dzięki mimetycznemu odwzorowaniu „tu i teraz” nowojorskich emigrantów końca XX wieku. Preferowana przez autora strategia „inkorporacji elementów należących do tradycji literackiej i kulturowej”¹ pochodzi ze sfery typowych dla poetyki intertekstualnej zabiegów transkontekstualizacji. W przypadku *Antygony w Nowym Jorku* mamy do czynienia z przykładem literatury drugiego stopnia, z zapożyczeniem jawnym i operacją transformującą, której elementami pozostają: antyczny „pierwowzór” mityczny/literacki, paratekst, czyli tytuł utworu współczesnego, i konsekwentnie — cały dramat, który jako taki nie mógłby zaistnieć bez tekstu wcześniejszego².

Henryk Markiewicz, omawiając relacje utworów literackich i mitologii, podkreślał, że w tekstach nawiązujących do mitów „przeważnie układem odniesienia był — zgodnie z faktycznym stanem rzeczy — nie mit pierwotny, lecz już jego antyczne opracowanie literackie”³. W sztuce Głowac-

¹ M. Leyko: *Antygona z wysypiska mitów. O „Antygonie w Nowym Jorku” Janusza Głowackiego*. W: *Miedzy słowem a obrazem. Księga pamiątkowa dla uczczenia jubileuszu profesor Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej*. Red. M. Jakubowska, T. Kłys, B. Stolarska. Kraków 2005, s. 498.

² Zob. G. Genette: *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*. Przeł. T. Stróżyński, A. Milecki. Gdańsk 2014, s. 7–13.

³ H. Markiewicz: *Literatura a mity*. W: Idem: *Z teorii literatury i badań literackich. Prace wybrane*. T. 5. Kraków 1997, s. 182.

kiego zabiegi intertekstualne polegają przede wszystkim na konstruowaniu częściowych zbieżności fabularnych z utworem Sofoklesa, trudno jednak zdecydowanie przyporządkować je do jednego z wymienionych przez Markiewicza typów nawiązania. Zbyt mało w *Antygonie*... powiązań z mitycznym/literackim źródłem, aby mówić o renarracji, transformacji fabularnej mitu czy jego reinterpretacji. Właściwie najbliższą dramatowi Głowackiego do strategii określonej przez Markiewicza jako transpozycja, czyli „przeniesienie całych mitów lub ich składników w inną czasoprzestrzeń kulturalno-społeczną”⁴. Przeniesienie takie projektuje oczywiście odbiór sztuki jako swoistej gry znaczeń między powtórzeniem treści kulturowych łatwo rozpoznawalnych przez czytelnika a różnicą w sposobie ich funkcjonowania w zupełnie odmiennym kontekście sytuacyjnym i historycznym.

Nic dziwnego zatem, że dotychczasowe omówienia dramatu, nie tak znowu liczne w porównaniu z liczbą spektakli powstałych na jego podstawie⁵, zbudowane zostały na próbach określenia relacji intertekstualnej między utworem Głowackiego i tragedią Sofoklesa; większość z tych interpretacji ufundowana została na chęci zmanifestowania różnicy między literackim/kulturowym źródłem inspiracji Głowackiego a przesłaniem napisanej przez niego sztuki o nowojorskich imigrantach⁶. Dominuje na ogół przekonanie, że dramat, niezależnie od metatekstowych walorów tytułu, nie poddaje się pogłębionej lekturze mitograficznej ze względu na „wybór czy stosunek autora do mitu”⁷. Jeśli przyjąć bowiem — za Erazmem Kuźmą — że mit, traktowany jako geneza, „wyprzedza tekst literacki i że tekstowa wielość jest sprowadzalna do źródłowej jedności”⁸, to *Antyгона w No-*

⁴ Ibidem, s. 181.

⁵ W Polsce, od momentu prapremiery teatralnej dramatu w warszawskim Teatrze Ateneum w 1993 roku do 2010 roku, zrealizowane zostały aż 23 inscenizacje *Antygony w Nowym Jorku*. Obszerniejszego omówienia krytycznego doczekały się jedynie dwa przedstawienia: spektakl prapremierowy w reżyserii Izabelli Cywińskiej oraz telewizyjna realizacja *Antygony*... w reżyserii Kazimierza Kutza. Zob. E-teatr: <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/19428,szczegoly.html>; <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/2603,szczegoly.html> [data dostępu: 15.07.2015].

⁶ Zob. np. M. Leyko: *Antygoną z wysypiska mitów*... Autorka artykułu — za Stanisławem Stabryłą — określa sposób funkcjonowania mitu w dramacie jako prefigurację, co oznacza, że „relacja pomiędzy mitem (czy innym motywem antycznym) a jego współczesną realizacją ujawnia się w postaci pewnego systemu analogii widocznych w losach głównych bohaterów lub w strukturze świata przedstawionego. Analogie te są zazwyczaj dosyć czytelne nawet dla przeciętnego odbiorcy”. S. Stabryła: *Hellada i Roma w Polsce Ludowej*. Kraków 1983, s. 410–411.

⁷ M. Leyko: *Antygoną z wysypiska mitów*..., s. 500.

⁸ E. Kuźma: *Kategoria mitu w badaniach literackich*. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4, s. 67.

wym Jorku nie jest „pełnowymiarowym” nawiązaniem do antycznego mitu, bo Głowacki, jak pisze Małgorzata Leyko, prezentuje „mit zdegradowany, w którym na zasadzie odwrotności wobec pierwowzoru jawią się postaci i relacje między nimi”, bo w sztuce Głowackiego „nie została zachowana pełna struktura mitu”⁹.

O wiele więcej możliwości daje natomiast spojrzenie na sztukę dramatyczną w kontekście mitu w znaczeniu nowożytnym, w perspektywie, jaką zaproponował w opisie społeczeństwa mieszczańskiego Roland Barthes¹⁰. Wspomniana już Małgorzata Leyko w tekście o symptomatycznym tytule *Antyгона z wysypiska mitów...* stwierdza, że „współczesna przypowieść Głowackiego o sile i słabości człowieka wykorzystuje antyczny mit literacki jako schemat, który zostaje dopełniony mitami współczesnej cywilizacji, postaciami o nowszym rodowodzie literackim czy motywami zaczerpniętymi z innych niż antyczna tradycji kulturowych”¹¹. Wśród tych mitów nowożytnych szczególnej demaskacji podlega oczywiście mit *American dream*, o czym nie bez racji przekonuje w swym artykule o sztuce Głowackiego Elżbieta Baniewicz¹². Wspominając o śmiesznym i strasznym obrazie Ameryki, jaki stworzył dramatopisarz, akcentując szyderstwo autora wymierzone w naiwny ideał amerykańskiej demokracji, Baniewicz trafnie zauważa również uchwycony w sztuce „mechanizm mitomaństwa, prowadzący wprost do klęski. Mechanizm istniejący dla niejednego polskiego emigranta na Greenpoincie i dla tysięcy tych, którzy od świtu wystają po wizę przed ambasadą na Pięknej w Warszawie”¹³. Bo dramat Głowackiego to nie tylko sztuka współczesna z inkrustacją mityczną, nie tylko szydercza wizja demokratycznego porządku, który sankcjonuje podziały społeczne i produkuje ludzkie odpady. To również utwór pokazujący proces generowania indywidualnych mitologii, które pełnią funkcję kompensacyjną w marnej kondycji bohaterów¹⁴. Pomimo że doświadczają oni życiowej porażki (wpi-sanej subwersywnie w mit Ameryki), pozostają zaskakująco przywiązani do mitotwórczych zachowań, w opowieściach i konfabulacjach na swój temat odnajdując chwilowe pocieszenie w sytuacji bezdomności. Zresztą takie zachowanie w dużej mierze ukazuje ich zależność od mitów socjopolitycznych,

⁹ M. Leyko: *Antyгона z wysypiska mitów...*, s. 500.

¹⁰ Zob. R. Barthes: *Mitologie*. Przeł. A. Dziadek. Oprac. K. Kłosiński. Warszawa 2000.

¹¹ M. Leyko: *Antyгона z wysypiska mitów...*, s. 500.

¹² E. Baniewicz: *Antyгона w Tompkins Park*. W: *Dramat polski. Interpretacje*. Cz. 2: *Po roku 1918*. Red. J. Ciechowicz, Z. Majchrowski. Gdańsk 2001.

¹³ Ibidem, s. 361.

¹⁴ Pisałam o tym w artykule: *Mit, mitologie, mikrohistorie w dramaturgii Janusza Głowackiego*. W: *Dramat w historii — historia w dramacie*. Red. K. Łatawiec et al. Kraków 2009, s. 386–387.

fundowanych jednostce przez instytucje władzy i obowiązujący porządek społeczny. Upředzenia, przesady, emocje, bezkrytyczny sposób myślenia, widoczne w wypowiedziach bohaterów dramatu, sugerują, że mit w świecie postaci niejako „usuwa rzeczywistość”: „usuwa złożoność ludzkich działań, nadaje im prostotę esencji, likwiduje wszelką dialektykę, wszelkie wykroczenie poza bezpośrednią widzialność, organizuje świat bez sprzeczności, bo pozbawiony głębi, świat wystawiony na widok; mit ustanawia radosną jasność: rzeczy sprawiają wrażenie, że znaczą same przez się”¹⁵.

Inny kontekst rozważań o sztuce Głowackiego pojawił się w słynnym już artykule Jana Kotta pod tytułem *Antygona powiesiła się w Tompkins Square Park*. Dramat, odczytany przez Kotta w nawiązaniu do estetyki teatru absurdu, w dużej mierze wpisuje się w projektowaną przez krytyka interpretację twórczości antycznej jako doświadczenia pustki i braku¹⁶. Bohaterowie tragiczni pozostają w ujęciu autora artykułu bohaterami absurdalnymi, bezskutecznie usiłującymi nadać sens swemu życiu i zarazem całemu kosmosowi, „który na wszystko, co robimy, odpowiada milczeniem”¹⁷. Podobnie bohaterowie Głowackiego — figury nie tyle z tragedii Sofoklesa, ile z dramatów Becketta — którzy pozbawieni jakichkolwiek środków do życia, skazani na jedyny możliwy dla bezdomnych adres, czyli miejsce przy parkowej ławce, uporczywie czekają: „Na jakąś Jolę, która przyjedzie, na wizę. I trzyma ich to, że rozpamiętują swoje Godoty, że z nich szydzą”¹⁸. Egzystencja-wegetacja postaci Głowackiego toczy się pomiędzy szyderczym rozpamiętywaniem osobistych porażek a naiwną wiarą w zmianę życiowej sytuacji.

Tekst Jana Kotta nobilitował dramat Głowackiego, podnosząc *Antygonę*... do rangi jednej z trzech najważniejszych polskich sztuk współczesnych¹⁹. Stwierdzenie to, rodzaj *memento* słynnego krytyka, wpłynęło na późniejszą recepcję utworu, pozostało przedmiotem przytoczeń w różnych komentarzach na temat dramatu, z powodzeniem wystawianego na wielu scenach polskich. Esej Kotta utrwalił wysoką pozycję tekstu, a jednocześnie na długo zdeterminował styl odbioru sztuki, nie tylko ze względu na sposób odczytania utworu w nawiązaniu do teatru absurdu. W tekście Kotta, poza sygnalizacją konkretnej tradycji literackiej, tkwi bowiem zasadnicze założenie interpretacyjne — przekonanie o znacznej wartości utworu, niezależnej od nobilitujących go międzytekstowych odniesień. Sztuka Głowackiego, zbudowana na obrazie oczekiwania, realizuje bowiem istotny model

¹⁵ R. Barthes: *Mitologie...*, s. 278.

¹⁶ J. Kott: *Antygona powiesiła się w Tompkins Square Park*. „Dialog” 1992, nr 10.

¹⁷ J. Kott: *Tragedia grecka i absurd*. W: Idem: *Pisma wybrane*. T. 2: *Teatr czytany*. Warszawa 1991, s. 342.

¹⁸ J. Kott: *Antygona powiesiła się...*, s. 154.

¹⁹ Ibidem, s. 155.

ekspresji egzystencji w dramaturgii XX wieku: pokazuje bohatera — więźnia sytuacji — w aspekcie fabularnym, ontologicznym, poznawczym. Pozostaje wnikliwą medytacją o istnieniu — wyrażoną językiem ironicznym, ewokowaną przez satyryczny dystans, a jednocześnie kreowaną mocą scen cierpienia i goryczy²⁰.

Kolejni interpretatorzy dramatu, poszukując innych odczytań utworu aniżeli porównania z dramatem absurdu, również akcentują wspomniany uniwersalny wymiar sztuki, traktując stosowane przez autora konkretne rozwiązania sytuacyjne i tematyczne jako pretekst do ogólnej refleksji o człowieku. Zarówno w cytowanym tekście Małgorzaty Leyko, jak i w artykule Ewy Wąchockiej pod tytułem *Utopia tragedii końca dwudziestego wieku* pojawiają się wnioski na temat parabolicznego sensu sztuki Janusza Głowackiego. Ewa Wąchocka, akcentując współczesne zjawisko zmierzchu tragedii przy jednoczesnym zachowaniu katartycznej mocy oddziaływania utworów, które — mimo iż nie przestrzega się w nich rygorystycznych reguł gatunku — mogą skutecznie wyrażać lęk istnienia, pisze na temat dramatu: „Głowacki nie stara się przekonywać, że trawestacja antycznego mitu mogłaby dziś ożywić tragedię. Chce wierzyć jednak, jak większość z nas, że mit ma zdolność podtrzymywania w naszej rzeczywistości pamięci o prawdziwych fundamentach ludzkiego istnienia, że wyraża tęsknotę za tym, co trwałe i pewne. Pokazując rozsypujący się świat, uchronił coś z tej wiary w samych postaciach”²¹.

Zasygnalizowane kierunki rozważań na temat *Antygony w Nowym Jorku* korespondują ze stanowiskiem samego autora, (u)niesionego opinią Jana Kotta oraz słowami Clive’a Barnesa, recenzenta nowojorskiej premiery dramatu, który napisał: „bezdomność w tej sztuce to nie brak dachu nad głową, ale stan duszy”²². Głowacki wspomina również o symptomatycznej dla współczesności utracie poczucia bezpieczeństwa ludzi, którzy żyją w świecie pozbawionym transcendencji, w świecie, w którym „niebo zasłonięte jest chmurami”, a istotne niegdyś prawa boskie uchylone zostały na rzecz prawodawstwa w społeczeństwie obywatelskim²³. Toteż antyczny mit i tragedia pozostają dla autora przede wszystkim punktem wyjścia, swego rodzaju matrycą, którą Głowacki wypełnia innymi znaczeniami, „chcąc sprawdzić, jak tamta modelowa sytuacja może się przełożyć na realia dzisiejszej wielko-

²⁰ Zob. M. Sugiera: *Dramat dwudziestowieczny: próby porządkowania*. „Dialog” 1992, nr 6. Zob. również: B. Popczyk-Szczęsna: *Mit, mitologie, mikrohistorie...*, s. 387.

²¹ E. Wąchocka: *Utopia tragedii końca dwudziestego wieku*. W: *Sztuka czy rzemiosło? Nauczyć Polski i polskiego*. Red. A. Achteplik, J. Tambor. Katowice 2007, s. 219.

²² Cyt. za: J. Głowacki: *Z głowy*. Warszawa 2004, s. 215.

²³ Ibidem, s. 214–215. Zob. również: *Rozmowy na nowy wiek. Rozmowa 57 z Januszem Głowackim... o depresji rozmawia Katarzyna Janowska i Piotr Mucharski*. Studio Largo Kraków dla Telewizja Polska S.A. 2004.

miejskiej cywilizacji i co istotnie ważnego da się za jej pomocą powiedzieć o urządzeniu świata i lękach człowieka u schyłku drugiego tysiąclecia”²⁴.

W *Antygonie*... Głowackiego — poza tytułem — nie ma wzmianki o *Antygonie* Sofoklesa, dlatego też relacja międzytekstowa pozostaje w pewnym sensie otwarta, „do ustanowienia” w akcie lektury. Pewne jest jednak, że kompozycja zdarzeń przedstawionych, paralelna do mitycznego schematu fabularnego, to autorski sposób podkreślenia aksjologicznych różnic między dwoma nieprzystającymi do siebie światami ludzkich doświadczeń, to forma problematyzacji zjawiska wyczerpania się dawnych priorytetów i kodeksów działania człowieka (a wraz z nimi określonych wzorcowych konwencji dramatycznych). Wskutek „przemieszczenia” mitycznego motywu pochówku w zupełnie inny kontekst historyczny, obyczajowy i sytuacyjny demaskacji podlega przede wszystkim sam przedmiot porównania — teraźniejszy świat obywatelskich powinności, pozbawiony nie tylko instancji religijnej, lecz także takiego prawa państwowego, które nie budzi zastrzeżeń co do metod jego egzekucji. I dobór bohaterów, ludzi na samym dole drabiny społecznej, i układ zdarzeń, w którym zasadniczy konflikt dramatyczny rozgrywa się poza przeciwstawieniem jednostka — państwo świadczą o portretowaniu człowieka z zastosowaniem chwytu *à rebours* w stosunku do architektu²⁵. Kontrast między Anitą i Antygoną, podobnie jak ironiczne napięcie między Kreonem jako prawodawcą i Policjantem jako strażnikiem prawa w demokratycznej ojczyźnie Amerykanów, stanowi jeden z wyraźniejszych tropów myślowych zasugerowanych w utworze odwołującym się do tragedii Sofoklesa. W dramacie Głowackiego, w przeciwieństwie do antycznej tragedii, prawo państwowe, sankcjonowane konstytucją USA, nie stanowi przeciwwagi dla działań bohaterów, „gdyż bezdomni nie reprezentują siły przeciwstawnej demokracji, lecz są jedynie jej ułomnymi okruciami, deformującymi obraz całości”²⁶. Prawo państwowe to w tej sztuce jedyna, bezdyskusyjna instancja, gwarantująca porządek społeczny. O ironio, jest to zresztą porządek wcielony w osobę funkcjonariusza, który ma przyziemną, zdroworozsądkową wizję świata i prezentuje ją słowami o niewielkiej intelektualnej randze. Pragmatyczny monolog Policjanta, pełen naiwnego patriotyzmu, pozostaje jednocześnie niezwykle miernikiem czasu i miejsca wystawiania dramatu. Zmyślny, i trochę bezmyślny, Policjant jest najbardziej zmienną w swych znaczeniach figurą dramatyczną w różnych inscenizacjach sztuki. „W Rosji grano go jako KGB-istę, w Pradze czeskiej jako szwej-

²⁴ E. Wąchocka: *Utopia tragedii końca dwudziestego wieku...*, s. 218.

²⁵ Konflikt w dramacie Głowackiego ma charakter „konfliktu zatajonego i ujawnia się nie w układzie elementów, który autor przejął z mitu antycznego, lecz w warstwie obyczajowej, w jaką ów mit został wpisany”. M. Leyko: *Antygonia z wysypiska mitów...*, s. 501.

²⁶ Ibidem, s. 505.

kowską nadrabiającą miną postać niezgrabną i komiczną, w Polsce to było skrzyżowanie ubeka z gestapowcem”²⁷. W Nowym Jorku z kolei Policjanta zagrał czarny raper Monti Sharp. „Wziął tę rolę, bo był zmęczony estradą. To znaczy nie samym rapowaniem, ale tym, że musiał co dwa tygodnie łamać prawo, dawać się aresztować, brać dragi i zatrudniać bodyguardów. Bo inaczej nikt nie chciał przychodzić na jego koncerty ani kupować płyt. W *Antygonie w Nowym Jorku* z trudem ukrywał rozbawienie nieszcześciem bliźnich i był bardzo groźny”²⁸.

Kontrasty między tragiczną a demokratyczną wizją świata, przeciwieństwa tych światów wpisane w sztukę Głowackiego budują niewątpliwie komunikat o zmianie rzeczywistości ludzkiego doświadczenia. Ale poza tym dość oczywistym spostrzeżeniem nasuwa się inne: że sztuka Głowackiego to tekst potwierdzający istotny wymiar pamięci kulturowej, która stanowi ważny fundament budowania tożsamości (indywidualnej i/lub zbiorowej). Wypada przypomnieć w tym miejscu (i chyba w szczególności w odniesieniu do *Antygony*...), że nawiązania do mitu i tragedii obecne w tekstach dramatopisarza to przykład postawy nostalgicznej²⁹. Metatekstowe uwagi autora, a także szczątkowy, mocno przekształcony mityczny schemat fabularny, który prześwituje przez realistyczne kontury świata dramatu, potraktować można jako wyraz tęsknoty, wspomniania przeszłości, rozpamiętywania utraconego świata prawd równorzędnych, które umożliwiały niegdyś zaistnienie tragedii. Głowacki pokazuje degradację tragicznego wymiaru ludzkiej egzystencji, a jednocześnie — za pomocą swych ulubionych chwytów fabularnych i językowych — powtarza swoje przekonanie o życiu człowieka jako paśmie rozczarowań i nieuzasadnionego cierpienia. W stworzonym przez dramatopisarza obrazie bolesnej/trudnej egzystencji emigrantów nie ma żadnych wyraźnych przesłanek, by potraktować strawestowane tre-

²⁷ J. Głowacki: *Z głowy...*, s. 215.

²⁸ Ibidem. Warto dodać, że wspomniane różnice w przygotowywaniu i odbiorze sztuki wynikają również z historii samego tekstu, powstałego pierwotnie w języku angielskim, przekształconego następnie w wartkie dialogi sceniczne przez amerykańskich native speakerów (we współpracy z autorem, na potrzeby inscenizacji teatralnej), a dopiero potem zapisanego w języku polskim, ze znaczną zmianą frazeologii i warunkowanych nią kontekstów semantycznych. O tych różnicach i przemieszczeniach pisze Anna Nasiłowska: „O ile pierwotna wersja angielska dramatu Głowackiego jest tłumaczeniem, to auto tłumaczeniami są także późniejsze wersje polskie, pierwotna z »Dialogu« po ostatnią, książkową ze zbioru dramatów 5 ½. A oryginału nie ma, tę rolę spełnił jakiś brulion, pisany po angielsku przez pisarza, który nigdy angielskiego nie studiował i nauczył się z marszu, gdy musiał”. A. Nasiłowska: *Głowacki — dwujęzycznie (na przykładzie „Antygony w Nowym Jorku”)*. W: *Dramaturgia Janusza Głowackiego — trochę teatru*. Red. J. Ciechowicz. Gdańsk 2013, s. 144.

²⁹ Zob. rozważania na temat nostalgii w książce: M. Zaleski: *Formy pamięci*. Gdańsk 2004, s. 11–13.

ści mityczne jako gest unieważniający sens starych prawd aksjologicznych utrwalonych w dawnych przekazach kulturowych.

Przepaść pomiędzy wizją świata wpisaną w dzieło Sofoklesa a rzeczywistością przedstawioną przez Głowackiego w *Antygonie w Nowym Jorku* uwypuklić można również dzięki zastosowaniu tematologicznego klucza lektury dramatu. Gdyby kontekstem rozważań uczynić nie tyle samą tragedię Sofoklesa, ile postać mityczną, funkcjonującą jako wciąż aktualizowana w literaturze figura znaczeń, jako swego rodzaju tekst kultury w wielu dziełach artystycznych, stwierdzić można, że dramat Głowackiego mieści się znakomicie w „nurcie” deheroizacji Antygony. Po pierwsze, najważniejsze, główna bohaterka sztuki, skojarzona z bohaterką mityczną przede wszystkim z mocy autorskiego nadania dzięki metatekstowej funkcji tytułu, nie wyróżnia się cechami właściwymi bohaterce tragicznej: praktyczność, pomysłowość i zapobiegliwość Anity skojarzyć można bardziej ze sprytem postaci komicznej niż z posagową szlachetnością heroiny dramatycznej. Po drugie, związane z pierwszym, działania Portorykanki Anity, wynikające, jak słusznie pisali interpretatorzy sztuki, z głębokiej potrzeby uszanowania zwyczaju i wypełnienia obowiązku wobec zmarłego, nie mają w sobie nic z rygorystycznych formuł obrzędu (pożegnanie Johna siłą rzeczy składa się tylko z takich rekwizytów, które może zdobyć bezdomna, a w dodatku, przez pomyłkę Saszy i Pchełki, odbywa się z udziałem niewłaściwego nieboszczyka). Po trzecie wreszcie, prywatna ceremonia Portorykanki nie ma nic wspólnego z postawą Antygony jako bohaterki sprzeciwiającej się despotycznej władzy utożsamianej z osobą Kreona. Dlatego też bliżej Anicie-Antygonie Głowackiego do szeregu postaci mitycznych osadzonych w estetyce potoczności (w świecie codziennym, pozbawionym wielkich słów i szlachetnych poczynań) aniżeli do bohaterów-buntowników, którzy w umiłowaniu wolności, wspierając się patriotycznymi gestami, poświęcają swe życie „dla sprawy”. W zbiorze nawiązujących do mitu o Antygonie sztuk polskich XX wieku dramat Głowackiego zajmuje dość szczególne miejsce, raczej osobne; trudno porównać *Antygonę*... do utworów, w których tragiczna bohaterka pojawia się w związku z tematem walki o wolność, walki z despotyczną władzą czy też jako przykład niezłomnej postawy moralnej³⁰. Do podobnych wniosków prowadzić mogą również porównania sztuki Głowackiego z dwudziestowieczną europejską twórczością dramatyczną. W zupełnie innym kierunku zmiierzają na przykład takie literackie i teatralne opracowania antycznego mitu, jak *Antygona* Jeana Anouilh’a (1942), związana z filozofią egzystencjalizmu; polityczny *Antigonemodell* 1948 Ber-

³⁰ Zob. S. Stabryła: *Polskie Antygony XX wieku*. W: *Starożytny dramat. Teoria — praktyka — recepcja: księga pamiątkowa ku czci profesorów Roberta R. Chodkowskiego i Henryka Podbielskiego*. Red. K. Narecki. Lublin 2011.

tolda Brechta czy wreszcie idealistyczna *Antygona* słoweńskiego pisarza Dominika Smolego, sztuka z 1960 roku³¹.

Sposób ujęcia świata i portretowania bohaterów mieszkających w parku, na obrzeżach świata aktywnych i spełnionych, a także spora dawka sentymentalnych reakcji postaci pozwalają niektórym odbiorcom widzieć sztukę Głowackiego jako utwór melodramatyczny. Bohaterowie to życiowi nieudacznicy, ale także w pewnym sensie ofiary, istoty pokrzywdzone przez bezwzględne reguły świata walki o byt, świata niesprzyjającego przegranym i produkującego ludzkie odpady (w ramach procesu samooczyszczania w dobrze działającym systemie, który usuwa elementy niedopasowane i niepotrzebne). Sztuka, podobnie jak melodramat, przypomina o pokrzywdzonych, których cierpienie wzrusza odbiorców, ale w żadnym stopniu nie zmienia ich sposobu myślenia o świecie³². Nie budzi poczucia zagrożenia tych nasyconych, którzy patrzą na bezdomnych z dystansem, a opowiedzianą historię traktują jako rodzaj chwilowego oderwania się od codzienności i formę teatralnej rozrywki³³. Sztuka Głowackiego, czytana jako dobrze skrojony mieszczański melodramat współczesny, okazuje się przede wszystkim dziełem obliczonym na gusta przeciętnego nowojorskiego odbiorcy, który wzrusza się i cieszy nawet wtedy, gdy rozbrzmiewa ze sceny mocno sarkastyczny końcowy monolog Policjanta. W tym właśnie sposobie przystosowania dramatu do potrzeb rynku i oczekiwań amerykańskiej publiczności Juliusz Tyszką widział swego czasu podstawową przyczynę sukcesu scenicznego utworu Janusza Głowackiego: „Waszyngtońska inscenizacja *Antygony w Nowym Jorku* respektuje dobre samopoczucie swej publiczności: daje widzom dreszczyk emocji plus odrobinę współczucia przy oglądaniu niektórych scen i głębokie zadowolenie, że samemu jest się bez wątpienia indywidualnością — osobą ludzką w pełnym tego słowa znaczeniu, uprawnioną do korzystania z wielu uroków tego świata, np. do wizyty w Arena Stage Theatre na *Antygonie w Nowym Jorku* Janusza Głowackiego w reżyserii Laurence Maslona”³⁴.

³¹ Zob. A. Meyer-Fraatz: *Trzy Antygony XX wieku: Bertolda Brechta, Dominika Smolego, Janusza Głowackiego*. W: *Mity. Mitologie. Mityzacje. Nie tylko w literaturze*. Red. L. Wiśniewska. Bydgoszcz 2005.

³² Zob. obszerne uwagi na temat poetyki i ideologii melodramatu w: E. Partyga: *Ibsena i Czechowa gry genologiczne*. W: *Oblicza realizmu*. Red. M. Borowski, M. Sugiera. Kraków 2007, s. 82–89.

³³ Zob. J. Tyszka: „*Robienie dobrze*”. „*Antigone In New York*” w *Arena Stage Theatre*. W: *Idem: Widowiska nowojorskie*. Poznań 1994.

³⁴ *Ibidem*, s. 129. Nadmienić trzeba, że krytyczna i ironiczna zarazem wypowiedź Juliusza Tyszki, gorące świadectwo odbioru sztuki Głowackiego, wynika przede wszystkim ze zdecydowanie odmiennych upodobań i oczekiwań teatralnych autora artykułu, zafascynowanego twórczością awangardowych amerykańskich grup teatralnych (np. The Living Theatre, Bread and Puppet Theatre), niekoniecznie zaś — dominującym w broad-

Ufając (do pewnego stopnia) większości przytoczonych opinii i stwierdzeń na temat *Antygony w Nowym Jorku*, można jednocześnie prześledzić tekst sztuki ze szczególnym uwzględnieniem tych sygnałów dramaturgicznych, które, choć powszechnie zauważone, nie doczekały się jakiegos bar-dziej drobiazgowego rozwinięcia. W melodramatycznym wizerunku świata, który stworzył autor na kanwie antycznej opowieści, nurtuje bowiem i nie-pokoi drobny z pozoru, a jednak podstawowy fakt — nieobecność jednej z postaci dramatycznych. John, obecny jako przedmiot rozmowy, rzekomy ukochany Anity, w pewnym sensie oś zdarzeń, bo jego nieobecność wpły-wa na dramaturgię świata przedstawionego, do końca sztuki nie pojawia się w scenach dramatycznych. Nawet podczas pogrzebu zastępuje Johna inny nieboszczyk. Można zaryzykować twierdzenie, że bohater ten jest również nieobecny w świecie przedstawionym jako partner relacji z Anitą, relacji skonstruowanej właściwie przez bohaterkę w jej wyobraźni. Niewiele wie-my o Johnie, oprócz tego, co mówi Anita. Bohaterka upaja się swoją opowieś-cią, ponieważ pośrednio zaspokaja w ten sposób własną potrzebę bliskości z drugim człowiekiem — wbrew wszelkim racjonalnym przesłankom i lo-gice okoliczności świata przedstawionego. Im bardziej rozwija się intryga, tym bardziej wątpić można w istnienie Johna, to znaczy człowieka, który ko-chał Anitę. Poza jedną zdawkową repliką, znaną zresztą tylko z przytocze-nia bohaterki, John nigdy nie wyznał jej uczucia. Po wyjściu z więzienia nic nie mówił, a nawet jej nie poznawał, odszedł bez pożegnania i nie spoczął w grobie z pietyzmem przygotowanym przez Anitę. Ten sposób konstrukcji akcji wokół bohatera, którego właściwie nie ma, wykracza poza schemat me-lodramatyczny, pozwala dostrzec w sztuce jeszcze inne możliwości lektury, której początek, o dziwo, wyznaczyć może powrót do znaczeń „dzieła wzor-cowego”, czyli tragedii Sofoklesa.

Trzecia pieśń Chóru w *Antygonie* Sofoklesa rozpoczyna się apostrofą do miłości, całe *stasimon* wypełnione jest obrazowaniem siły tego uczucia:

Miłości, któż się wyrwie z twych obieży!
 Miłości, która runiesz na ofiary,
 W gładkich dziew licach gdy rozniesz czary.
 Kroczysz po morzu i wśród chat pasterzy,
 Ni bóg nie ujdzie przed twoim nawałem,
 Ani śmiertelny. Kim władasz, wre szaleń.

wayowskich teatrach w latach dziewięćdziesiątych XX wieku — komercyjnym repertua-rem realistycznym. Zob. J. Tyszka: *Głowacki w USA*. W: *Dramaturgia Janusza Głowackie-go...*, s. 140—143.

Za twym podmuchem — do winy
Zboczy i prawy wraz człowiek;
Spory ty szerzysz wśród jednej rodziny.
Urok wystrzela zwycięsko spod powiek
Dziewicy, sięgnie i praw majestatu
Moc Afrodyty, co przewodzi światu³⁵.

Strofy Sofoklesa aktualizują topos miłości szaleńczej, nieogarnionej, dotykającej swą mocą wszystkich, w równym stopniu, niezależnie od pochodzenia i stanu; także topos miłości występnej (czy — mówiąc inaczej — nienormatywnej), tzn. mogącej prowadzić do rozmaitych wykroczeń społecznych, a nawet do zbrodni. Pieśń pojawia się po rozmowie Hajmona z Kreonem; chór „oddaje swoje wrażenie z tej sceny, zakończonej ostrym starciem między ojcem i synem, śpiewając o potędze Afrodyty”³⁶. Co ciekawe, Sofokles o wiele silniej niż miłość Antygony do Hajmona akcentuje miłość Hajmona do Antygony, miłość zakończoną samobójczą śmiercią. Antygona, idąc na śmierć, nie wymienia nawet imienia narzeczonego, żałuje tylko, że nie zazna miłości i szczęścia małżeńskiego. To Hajmon przede wszystkim ukazany jest jako bohater dotknięty szaleństwem miłości niecierpliwej, gniewnej, prowadzącej do buntu przeciw ojcu i samozniszczenia. Sofokles nie ukazuje spotkania dwojga zakochanych. „Sceny miłosne uważano za nie licujące z duchem tragedii” — pisał Stefan Srebrny³⁷. Niemniej jednak wzniosła, poniekąd autonomiczna wypowiedź Chóru, łącząca w sobie apoteozę miłości z lękiem przed jej zgubnymi skutkami, stanowi ważny punkt odniesienia interpretacji poczynań obojga młodych bohaterów tragedii, ich emocjonalnego sposobu postrzegania i rozumienia świata³⁸.

³⁵ Sofokles: *Antygona*. Przeł. K. Morawski. Oprac. S. Srebrny. Przejrzał i uzupełnił J. Łanowski. Wyd. 13. Wrocław 2009, s. 42.

³⁶ S. Srebrny: *Wstęp*. W: Sofokles: *Antygona...*, s. LXVIII.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ten emocjonalny aspekt istnienia bohaterki tragicznej podnoszony jest w bardzo różnych analizach. Dla przykładu podam dwa kontrastowe ujęcia. O Antygonie jako bohaterce opowiadającej się za „światem uczucia, miłości, przywiązania” wspomina Stefan Srebrny, wyodrębniając w konflikcie sprzecznych prawd, na którym oparta została tragedia, trzy antytezy: dwoiste prawo, państwo i jednostka, prawda rozumu — prawda uczucia. „Prawdę jednostki z jej »sprawami prywatnymi«, osobistymi uczuciami i prawem do obrony najbliższych reprezentuje Antygona; prawdę państwa — Kreon”. S. Srebrny: *Wstęp...*, s. LVI. O miłosnym zaangażowaniu, które równoznaczne jest z negacją patriarchalnego/heteroseksualnego porządku, wspomina natomiast, w zgoła odmiennym opracowaniu antycznej tragedii, Judith Butler. Zob. J. Butler: *Żądanie Antygony. Rodzina między życiem a śmiercią*. Przeł. M. Borowski, M. Sugiera. Kraków 2010. Butler akcentuje co prawda męskość Antygony, przejawiającą się w podważeniu pozycji Kreona, w zanegowaniu jego dominującej roli wyznaczonej przez płć kulturową, ale jednocześnie podkreśla cierpienie bohaterki z powodu niemożliwego do zrealizowania pragnie-

Podobnie jak Antygona, czyli impulsywnie i emocjonalnie, postrzega świat Portorykanka Anita ze sztuki Głowackiego, bohaterka opętana szaleńczą, i w konsekwencji zgubną dla siebie, miłością do Johna. Wbrew wszystkiemu i wszystkim. Wbrew wszelkim racjonalnym przesłankom. W upodleniu i pomimo braku jakichkolwiek perspektyw. Ze względu na sposób obrazowania w dramacie tej wielkiej miłości, właściwie bez wzajemności, w zaafierowaniu wywołującym działania *par excellence* dramatyczne, bohaterkę sztuki Głowackiego potraktować można jako personalną reprezentację bolesnego, chorobliwego kryzysu podmiotu, który jest zakochany. Gdyby przyjrzeć się gorączkowym słowom i ekspresywnym gestom Anity, jej fragmentarycznej, ale intensywnej obecności w Tompkins Square Park, przy ławce bezdomnych, można by spróbować dookreślić znaczenia scen dramatycznych, idąc tropem rozważań Rolanda Barthes'a na temat dyskursu miłosnego. Píše Barthes: „zakochany biega bez ustanku w swej głowie, podejmuje nowe kroki i spiskuje przeciw sobie. Jego dyskurs istnieje jedynie w postaci nagłych porywów języka, które zdarzają mu się w drobnych, przypadkowych okolicznościach”³⁹. Anita, bohaterka głęboko zraniona, pokrzywdzona, istotę swego dramatycznego istnienia dla miłości ujmuje koślawą mową, która na swój sposób organizuje i oswaja wrogi kobiecie świat zewnętrzny. Wbrew przykrym zdarzeniom ze swego życia, Anita od pierwszej sceny tworzy i porządkuje emocjonalnym, rwanym wielosłowiem najbliższą sobie rzeczywistość — tyleż empiryczną, co urojoną. Inscenizuje w ten sposób własne pragnienie spełnienia, równoznaczne dla tej prostej kobiety ze szczęśliwą, odwzajemnioną miłością.

Początek dramatu Janusza Głowackiego, nie licząc oczywiście pierwszego monologu Policjanta, to rozmowa Anity i Saszy na temat Johna. Pierwsze słowa kobiety ukierunkowują bieg akcji, wyznaczając centralny punkt myśli i działań bohaterki. Anita wkracza na scenę z całym swym dobytkiem zgromadzonym w wózku delikatesowym i pyta: „Nie widziałeś gdzieś Johna?”...

nia, pragnienia kazirodczego: jej „miłość, w której stronę zmierza, przybliżając się do śmierci, jest miłością dla brata”. Ibidem, s. 95. Autorka *Żądania Antygony*... píše dalej: „Kiedy zakaz incestu działa w tym sensie, że wyklucza miłość, która jest kazirodcza, powstaje zacieniony obszar miłości i ta miłość przetrwa mimo tego, że została wyeliminowana z porządku ontologicznego. Rodzi się z niej melancholia, która towarzyszy życiu i miłości poza obszarem możliwym do życia i poza obszarem miłości, gdzie brak sankcji instytucjonalnej zmusza język do nieustannej katachrezy. Ujawnia ona nie tylko fakt, że określony termin może coś znaczyć poza swoimi konwencjonalnymi ograniczeniami, lecz także to, jak zacieniona forma znaczenia zbiera swoje śmiertelne żniwo, pozbawiając życie poczucia ontologicznej pewności i trwałości w publicznie konstytuowanej sferze politycznej”. Ibidem, s. 97. Zob. także omówienie też Judith Butler w książce: W. Bałuch, M. Sugiera, J. Zajac: *Dyskurs, postać i płęć w dramacie*. Kraków 2002, s. 333–335.

³⁹ R. Barthes: *Fragmenty dyskursu miłosnego*. Przeł. M. Bieńczyk. Warszawa 1999, s. 39.

A chwilę potem szybko i mechanicznie (jak wskazują didaskalia) wyrzuca z siebie potok następujących słów:

ANITA

Co się tak na mnie patrzysz? Nie patrz się tak na mnie. Ja wiem, że to, że go nie ma, to w tym nie ma nic dziwnego. Ja nie jestem wariatka. On jest mężczyzna i ma prawo iść tam, gdzie mu się podoba. Tyle że on nigdy nigdzie nie chodzi... Jestem pewna, że to ta ruda kurwa, Mindi... Znasz ją, nie? Ta z nogą w gipsie... Ona lata za każdym facetem, którego zobaczy samego... Ja do niej nic nie mam, ale ci mówię, jak ją kiedy zobaczę koło Johna. Jak ją złapię za te farbowane kudły... To ta szprycha zobaczy wszystkie gwiazdy i wszystkich facetów, o których jej się nawet nie śniło... Gdybym ja tutaj była, to on by nawet na nią nie splunął. Ale zmarłam w nocy i poszłam spać do kotłowni... I teraz go nigdzie nie mogę znaleźć... Ja go chciałam wziąć do kotłowni. Powiedziałam, że za niego zapłacę dwa dolary, ale on nie chciał... A teraz tak sobie myślę, że może on ma żal, że ja tam poszłam. Co? No nie wiem. Co? A co ty myślisz? Jesteś mężczyzną. Miałbyś żal? Ale strasznie mi było zimno, co?⁴⁰

Nasycona emocjami wypowiedź Anity to frazy oddające napięcie wewnętrzne bohaterki, które określić można za Barthes'em jako „OCZEKIWANIE. Kołatanie lęku wywołanego oczekiwaniem ukochanej osoby, gdy nieznacznie się spóźnia”⁴¹. Ten krótki fragment repliki dramatycznej zawiera w sobie wszystkie elementy inscenizacji utraty obiektu miłości: od dociekań, co też może robić ukochany, poprzez wybuch gniewu, aż do natężenia lęku przed byciem porzuconym, po którym możliwy jest już tylko „wybuch żałoby”⁴². Niebezpiepodstawny zresztą, bo chwilę później bohaterka otrzymuje z ust Saszy potwierdzenie wcześniejszej informacji o śmierci Johna. Reakcja Anity, jej cierpienie zamanifestowane rytmicznym, modlitewnym kołysaniem ciała łączy się z niedowierzaniem w ostateczny sens stwierdzenia o końcu życia ukochanego. Od tej pory bohaterka, intuicyjnie i zupełnie nieświadomie, rozpoczyna „kobiece inwestowanie w utratę”⁴³. Można czytać tę scenę jako początek właściwej akcji dramatu, polegającej na przedstawieniu rozbitej tożsamości osoby zakochanej — kobiety, która pozostaje „na długo zafiksowana na utraconym obiekcie, rozstając się z nim »niespiesznie«, nie bojąc się spustoszenia, zubożenia swego Ja”⁴⁴.

⁴⁰ J. Głowacki: *Antygona w Nowym Jorku*. „Dialog” 1992, nr 10, s. 7.

⁴¹ R. Barthes: *Fragmenty dyskursu miłosnego...*, s. 83.

⁴² Zob. ibidem, s. 83–84.

⁴³ K. Kłosińska: *Praca żałoby*. W: Eadem: *Miniatury. Czytanie i pisanie „kobiece”*. Katowice 2006, s. 21.

⁴⁴ Ibidem.

Rozwój wątku miłosnego w sztuce, nie mniej ważny niż portretowanie kondycji emigrantów, przebiega zgodnie z tradycyjnym schematem uwznioślenia obiektu uczuć. Anita wspomina Johna w samych superlatywach: „był Amerykaninem i pochodził z dobrej rodziny. Był arystokratą, z Bostonu”⁴⁵. Więc nie tylko nie bezdomny, nie wyrzutek, ale prawdziwy Amerykanin, i w dodatku arystokrata, gentleman. Portorykanka z pietyzmem i bez wyuczucia jakichkolwiek proporcji uruchamia w swej naiwnej i prostodusznej wyobraźni proces tworzenia ukochanego, rojenia o nim. Proces tym bardziej wyrazisty, że inscenizowany wskutek nieobecności ukochanego podmiotu. „Historycznie rzecz ujmując — pisze Barthes — dyskurs nieobecności należy do Kobiety: Kobieta jest osiadła, Mężczyzna jest myśliwym, podróżnikiem; Kobieta jest wierna (czeka), Mężczyzna się uganiania (żegluję od do, podrywa). To Kobieta nadaje nieobecności formę, czyni z niej opowieść, gdyż ma na to czas; tka i śpiewa”⁴⁶. Anita jest osiadła, zespolona ze swym domem na kółkach, czyli sklepowym wózkiem. To przez niego nie może opuścić parku, by wziąć udział w akcji sprowadzenia ciała Johna; musi pilnować swego dobytku i zapobiegliwie troszczy się o każdy nowo nabyty element ekwipunku osoby bezdomnej. Ale jednocześnie tworzy opowieść: Anita nie przestaje wymyślać człowieka, który kiedyś, przez moment, stanął w obronie jej godności. Wiadomość o śmierci Johna wzmacnia zaistniały już wcześniej w głowie kobiety proces konfabulacji, wynikający z pragnienia miłości, z potrzeby poczucia bezpieczeństwa, z tęsknoty za bliskością drugiego człowieka. Mocne przekonanie bohaterki o odwzajemnionym uczuciu („Bo wiesz, on mnie kocha...”⁴⁷ — mówi kobieta do Saszy) łączy się z osobliwą niepamięcią szczegółów ich miłosnych spotkań. Anita pamięta tylko, że małomówny John „Przedtem mówił. Bardzo dużo mówił”⁴⁸.

Nieporadne, lakoniczne stwierdzenia kobiety ujawniają jej niemoc w artykułowaniu przeżyć i werbalizowaniu doświadczeń. Słowa, pomimo że tak liczne i pełne napięcia, nie są mocną stroną bohaterki, wielokrotnie zastępuje je spazmatyczny ruch czy agresywny gest. Dlatego też miłosne zaaferowanie (określone przez niektórych komentatorów sztuki jako choroba psychiczna Anity⁴⁹) w obliczu bolesnego zdarzenia, czyli śmierci Johna, przekształca się w działanie, w podjęcie inicjatywy zorganizowania godnego pochówku. Ten epizod dramatyczny, absurdalny z racjonalnego punktu widzenia i śmieszny ze względu na kondycję wykonawców działań, pozostaje symbolicznym zadośćuczynieniem, deklamacją miłości, świadectwem uczucia, którego bohaterka nie zdążyła wcześniej wyznać: i ze względu na niesprzyjające oko-

⁴⁵ J. Głowacki: *Antygona w Nowym Jorku...*, s. 9.

⁴⁶ R. Barthes: *Fragmenty dyskursu miłosnego...*, s. 54.

⁴⁷ J. Głowacki: *Antygona w Nowym Jorku...*, s. 8.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Zob. S. Stabryła: *Polskie Antygony XX wieku...*, s. 189.

liczności, i ze względu na ułomność swego języka. Dlatego prowizoryczna ceremonia pochówku Johna nie ma w sobie nic ze wzniosłości obrzędu religijnego, z tajemnicy praktyk rytualnych. Jest raczej mechanicznym powtórzeniem „zachowanego zachowania”, to znaczy zapamiętanych, wyuczonych gestów względem zmarłego, odzwierciedlających zarówno myślenie magiczne, jak i żywiołowość bohaterki wywodzącej się z kultury karaibskiej. Bóg, przywołany przez Anitę tylko raz, w scenie, w której wspomina ona o gołębiach przed kościołem, tylko z pozoru wydaje się gwarancją porządku i strażnikiem wartości, w które wierzy kobieta. Tak naprawdę w słowach „Bóg chce, żebym go pochowała”⁵⁰, Imię Boże pojawia się jako hasłowy, zwyczajowy punkt odniesienia, bez szczególnie głębokiej wiary postaci w religijny, symboliczny wymiar czynności pogrzebowych. Zacytowane zdanie pełni raczej w sztuce funkcję autoperswazyjną, stanowi rodzaj „okrzyku bojowego”, zachęty do działania, o którym pomyślała wcześniej bohaterka. Jej dalsze zachowanie ilustruje przede wszystkim afekt miłosego podniecenia, podczas którego zakochane „ja” coraz bardziej oddala się od trzeźwej oceny świata, obsesyjnie angażując się w przeżywanie swojej miłości.

Najlepszym przykładem miłosego zaaferowania Anity pozostaje scena „pogrzebu” i mająca miejsce tuż po niej rozmowa z Saszą. Zastanawiające pozostaje, że bohaterka wcale nie zauważa pomyłki — rozpoznaje w nieboszczyku Johna i z energią podejmuje akcję pochówku, złożoną z przyozdobienia ciała i kopania grobu. W trakcie tych działań rozpoczyna też znamioną opowieść — wyznanie własnej historii. Opowiada o matce, o pracy w szwalni, o niespełnionych planach i o tym, jak przez właściciela domu została wyrzucona na bruk. Ale przede wszystkim opowiada o spotkaniu z Johnem. Wspólny spacer nad rzeką oraz reakcja Johna na rozkaz policjantów są w przekonaniu bezdomnej początkiem i gwarancją miłości bohaterów. Słowa Johna „Moja kobieta nie będzie pokazywać majtek”⁵¹ inicjują u bohaterki pracę wyobraźni, która wytwarza fikcję „z wieloma rolami (zwątpienia, wyrzuty, pragnienia, melancholie)”⁵². Anita nieustępliwie, uparcie chce wierzyć, że John ją kochał. Pomimo swej długiej nieobecności, a nawet pomimo zasadniczej zmiany w zachowaniu i wyglądzie. Im bardziej afektywnie kobieta zwierza się Saszy, tym więcej wątpliwości można mieć w związku z obiektem jej uczucia. Zwłaszcza wtedy, gdy opowiada rozmówcy o nagłym pojawieniu się Johna po długiej nieobecności:

ANITA

[...] Ja czekałam na niego i czekałam... I on przyszedł, ale dopiero po pięciu latach. Ja go od razu poznałam. Ale wiesz co?

⁵⁰ J. Głowacki: *Antygoną w Nowym Jorku...*, s. 19.

⁵¹ Ibidem, s. 32.

⁵² R. Barthes: *Fragmenty dyskursu miłosego...*, s. 56.

SASZA

Co?

ANITA

On mnie nie poznał.

SASZA

Nie?

ANITA

Nie. Przeszedł obok i w ogóle się na mnie nie spojrzał. Jak myślisz, może on miał do mnie żal? Ja bym zrozumiała... Bo on musiał się dużo wycierpieć. I mu to powiedziałam. Ale on patrzył się na mnie i w ogóle nie odpowiadał. Ja myślę, że on mnie poznał, tylko tak udawał. Jak można nie odróżnić osoby, którą się kocha. Przecież powiedział wtedy, że jestem jego kobietą. Ja mu to przypominałam. Ale on tylko patrzył na mnie, jakby nic nie pamiętał i kręcił głową.

SASZA

Nic nie mówił?

ANITA

Tylko do siebie. I bardzo się zmienił. Fizycznie też⁵³.

Zacytowany fragment sztuki wywołuje uśmiech odbiorcy z powodu naiwności bohaterki, ale również głęboko zastanawia. Scena rodzi wątpliwość nie tylko co do tożsamości Johna, budzi także zwątpienie w jego obecność w świecie przedstawionym w takim wymiarze, jaki znamy z replik Anity. Pozwala sceptycznie myśleć o uczuciu, które rzekomo, jak chce bohaterka, silnie połączyło te dwie postaci. Równie dobrze przypuszczać można, że zakochanego Johna nigdy nie było. W takim ujęciu nieobecność postaci dramatycznej ujawnia dodatkowe sensory, nabiera zupełnie innych odcieni. Wypowiedzi Anity, czyli nasycona emocjami, rwana, chaotyczna mowa, to „głos Nieustępliwie zakochanego”⁵⁴, głos, w którym nie ma miejsca na rozsądek ani na rozważenie uwag partnerów rozmowy. To głos zranionego podmiotu, który „Wobec wszystkiego i wbrew wszystkiemu [...] afirmuje miłość jako *wartość*”⁵⁵. Anita, począwszy od pamiętnego spaceru nad rzeką, popada w rodzaj miłosnego uzależnienia. Uniesiona gestem dobroci mężczyzny, pełna energii, żyje w świecie własnych urojeń i projekcji. Można przypuszczać, że z jednej strony, jak każdy zakochany podmiot, tworzy obrazy ukochanego inspirowane nieobecnością Johna, z drugiej strony zaś — w pewnym sensie „unicestwia miłowany obiekt pod ciężarem samej miłości”⁵⁶. Bohaterka tak gorąco pragnie kochać, że gotowa jest — nawet dość szybko — wymienić obiekt uczucia. A świadczy o tym niezbitie pytanie retoryczne na końcu

⁵³ J. Głowacki: *Antygona w Nowym Jorku...*, s. 32–33.

⁵⁴ R. Barthes: *Fragmenty dyskursu miłosnego...*, s. 63.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Ibidem, s. 75.

przywołanej sceny. Anita w pełnym napięcia porywie wspomnień zwraca się do Saszy:

ANITA

Ja nawet zaczęłam myśleć, że to nie jest on... Ale potem zrozumiałam, że to musi być on. Ja wiem na pewno, że to on. (*patrzy przez chwilę uważnie na Saszę*) Bo to nie jesteś ty, prawda?⁵⁷

Opowieść Anity o Johnie wieńczy scenę pogrzebu, która składa się z aktu pożegnania zmarłego, czynności zdobienia ciała i skromnej stypy. Inicjuje jednocześnie ustanowienie krótkotrwałej wspólnoty pomiędzy Anitą a Saszą. Bohaterowie, połączeni działaniem, które choć na chwilę wyznacza cel w ich bezcelowej bezdomnej egzystencji, zbliżają się do siebie poprzez wymianę opowieści: nie tylko Anita wspomina Johna, także Sasza — w scenie następnej — opowiada o żonie i pracy przy remoncie mieszkań. Autor sztuki, zgodnie z ulubioną poetyką kontrastowania nastrojów, przerywa co prawda te wyznania postaci monologiem Policjanta, nie zmienia to jednak faktu, że zestawienie wspomnień bohaterów-wyrzutków społecznych uznać można za swego rodzaju symboliczną wymianę darów, stanowiącą o międzyludzkiej więzi. Ten fragment dramatu ilustruje wyraźnie moment nawiązania bliższej relacji między Rosjaninem i Portorykanką, relacji wzbogaconej nawet zarysowaniem planu na wspólną przyszłość. Po pogrzebie Johna Anita zadziwiając szybko angażuje się w rozmowę na temat ewentualnego powrotu Saszy do Moskwy. Uruchamia w sobie niezwykle potencjał troski o zaniedbanego mężczyznę; obdarowuje go butami, koszulą i marynarką, które udało jej się zgromadzić w czasie bezdomnej egzystencji. Prawdziwe apogeum uniesienia i radości przeżywa zaś w momencie, gdy Sasza dość przypadkowo używa w rozmowie zaimka „nas”. Dziecięco naiwna reakcja Anity, która rzuca się na szyję zaskoczonemu mężczyźnie, to najlepszy przykład ogromnego pragnienia bliskości z drugim człowiekiem. Nieważne, czy jest nim Amerykanin John, czy też Rosjanin Sasza. Kobieta tak bardzo oczekuje jakiegokolwiek gestu dobroci i wzajemności, że drobne słowa napotkanych mężczyzn odbiera jako znak uczucia, jako miłosną deklarację. Tak samo ważne stają się dla niej stwierdzenie Johna „Moja kobieta” i wypowiedź Saszy „Wyrzuciliby nas...” — bo zawarte w nich zaimki odbiera jako sygnał wzajemności uczuć, jako zapowiedź przyszłego, wytęsknionego życia u boku ukochanego mężczyzny. Bohaterka jest w tych swoich reakcjach i projekcjach bardzo naiwna, trochę śmieszna, nad wyraz szczerza. Potwierdza również dzięki nim jedyną wartość, która liczy się w świecie pokrzywdzonych i bezdomnych, tzn. poczucie więzi i bliskości z drugim człowiekiem.

⁵⁷ J. Głowacki: *Antygona w Nowym Jorku...*, s. 33.

Przytoczony, w gruncie rzeczy sentymentalny przekaz scen dramatycznych z udziałem Anity pozostaje jednym z elementów układanki odzwierciedlającej kondycję emigrantów, układanki, jaką stanowi sztuka Głowackiego. To sztuka o mitach, o demokracji, o wykluczonych, ale również (i nie tylko w sensie melodramatycznym) — o miłości.

Ironiczna pointa zdarzeń przedstawionych, czyli końcowy komentarz Policjanta informujący o „akcji zaawansowanego oczyszczania parku”, wbrew pozorom także dotyczy miłości, której pragnęła główna bohaterka. Samobójstwo Anity, tak lakonicznie i beznamytnie zreferowane przez stróża prawa, interpretować można niekoniecznie jako wyraz rozpacz po śmierci ukochanego (bieg akcji wskazał przecież, że kobieta bardzo chętnie odwzajemniłaby miłość innego mężczyzny); niekoniecznie również jako gest bezradności emigrantki, której nie udało się w imię miłości do Johna przechytrzyć reguł demokratycznego porządku. Samobójstwo Anity na głównej bramie ogrodzonego parku to gest rezygnacji z życia wskutek utraty złudzeń, a więc jedyne „wentyla bezpieczeństwa” w marnej kondycji bezdomnej. Jej historia składa się z kilku momentów krzywdy i życiowej przegranej, sama akcja sztuki zaś unaocznia trzy istotne utraty, związane przede wszystkim ze zniszczeniem wypielegnowanych w sobie obrazów miłości. Najpierw, wskutek informacji o śmierci Johna, rozmywa się starannie podsykana przez bohaterkę fikcja ich uczucia. Potem Anita — pobita i zgwałcona — „żegna się” z pomyślaną na gorąco projekcją wspólnego życia z Saszą. I wreszcie, w wyniku akcji oczyszczania parku, musi pożegnać się z możliwością nawiedzania grobu ukochanego, która wydaje się jej ostatnim, projektującym sens życia, wyobrażonym działaniem i zarazem gwarancją celowego istnienia. To wyobrażenie potwierdza obsesyjny charakter miłosnego uczucia Anity, która do końca i wbrew wszystkiemu nie przestaje afirmować w sobie miłości jako wartości⁵⁸.

Oczywiście Anita pomyślana została przez Głowackiego jako bohaterka ogarnięta uczuciami, których nawet nie potrafi zwerbalizować; jest zbyt prostą kobietą, by rozumieć to własne miłosne uwikłanie... Jednak konsekwencja, z jaką autor sztuki prowadzi postać, kreując jej uporczywe i dobrodusze działania w nawiązaniu do mitycznej Antygony, pozwala wyprowadzić znaczenia dramatu poza ramy, jakie wyznacza moment powstania sztuki, poza krąg wielokrotnie już podejmowanych rozważań na temat kondycji emigrantów i problemu bezdomności. Przyznać trzeba przede wszystkim, że postać Anity mieści się gdzieś pomiędzy: kreacją ofiary złego świata rodem z melodramatu, unaocznieniem społecznych determinantów szaleństwa bohaterki, sportretowanej z realistyczną i komiczną dbałością o rodzajowy szczegół, oraz obrazem wykluczenia człowieka w sztuce aktualizującej

⁵⁸ R. Barthes: *Fragmenty dyskursu miłosnego...*, s. 63.

schemat mitu, w ironicznym dyskursie na temat demokracji. Uwzględniając wszystkie wspomniane konteksty, dramat Głowackiego można czytać jednak również jako utwór o tożsamości zakochanego, czyli podmiotu niezmienne odpornego na ciosy i wytrwałego w znoszeniu krzywd, ale także istoty niezwykle kruchej ze względu na pozostawanie w uzależnieniu i pod presją własnej Wyobraźni⁵⁹.

Aby zobrazować tożsamość zakochanej bohaterki, Głowacki posłużył się mitem, który analizować można z uwzględnieniem wielu znaczeń tego pojęcia. W sztuce nawiązującej do antycznego mitu, w dramacie obnażającym zafałszowania rzeczywistości tkwiące w micie *American dream* pojawia się jeszcze możliwość innego rozumienia mitu. Mam na myśli — za Leszkiem Kołakowskim — mityczny sens miłości⁶⁰. Autor *Obecności mitu* przekonuje czytelnika o istnieniu w naszym życiu intelektualnym i afektywnym pewnych konstrukcji, „które pozwalają nam warunkowe i zmienne składniki doświadczenia wiązać teleologicznie przez odwołanie się do realności bezwarunkowych (takich jak »byt«, »prawda«, »wartość«)”⁶¹. Kołakowski pisze, że aktywność mitotwórcza stanowi niezbywalną cechę „bytowej konstrukcji świadomości” i obejmuje wszelkie obszary doświadczenia i myślenia człowieka. Ujawnia się zaś wyraźnie nie tylko w dyskursach publicznych, sformalizowanych, lecz także w języku potocznym, który niesie z sobą określoną klasyfikację świata. W przywoływanej refleksji „mit” jest kategorią odnoszącą się do głębokiej, ontologicznie uzasadnionej potrzeby każdego człowieka, realizującej się w podejmowaniu ciągłego wysiłku interpretacji świata empirycznego. Wydaje się, że takie właśnie ujęcie kondycji człowieka pozostaje niesłuchanie bliskie autorowi *Antygony w Nowym Jorku*, który rozpisuje akcję swego dramatu na kilka możliwych, niewykluczających się poziomów znaczeniowych.

W dotychczasowych omówieniach dramatu Janusza Głowackiego powtarzają się uwagi na temat postawy bezdomnej Anity, która przywiązuje dużą wagę do pochówku Johna, okazując w ten sposób szacunek dla godności człowieka. Pozbawiona praw obywatelskich emigrantka zachowuje w sobie jakieś głębokie poczucie wartości nadrzędnych, porządkujących świat, nawet w okolicznościach skrajnej izolacji społecznej i poniżenia. Nie szukałabym w tej postawie Anity dowodu religijności bohaterki, trudno zresztą uznać zabobonne gesty tej postaci za oznakę jakiegoś konkretnego wierzenia/wyznania; w swoistym, ekspresywnym zachowaniu kobiety odnaleźć można tyleż elementy myślenia magicznego, co pewien mechanizm obronny, jaki wypracowała sobie skrzywdzona i narażona na ciągłą prze-

⁵⁹ Por. ibidem, s. 75—76.

⁶⁰ Zob. L. Kołakowski: *Obecność mitu*. Warszawa 2003, s. 51—56.

⁶¹ Ibidem, s. 8.

moc Anita. Uporczywe trwanie przy swoim, to znaczy pomysł i organizacja pochówku bezdomnego w parku, wbrew prawu, ukazuje jednak bohaterkę jako człowieka nadającego sens swej upodlonej egzystencji, człowieka spełniającego się w osobliwym poczuciu jedności z innym. Anita organizuje i porządkuje swój mierny świat dzięki mitycznemu sensowi miłości, któremu ulega i o którym oczywiście nic nie wie. Naiwna, irracjonalna miłość postaci zawiera w sobie „doświadczenie separacji nieznośnej, nadzieję zniesienia separacji i potrzebę ofiarowania siebie aż do rozplynięcia”⁶². Nie tylko zresztą Anita pozostaje bohaterką, której miłość wyznacza kierunek działania, nadaje sens marnemu życiu i zapewnia choć na chwilę — jak na mit przystało — „rozumiejące rozjaśnienie świata”⁶³. Także Pchełka i Sasza ulegają sile złudzenia obrazem miłości spełnionej: pierwszy — czekając na swoją Jolę i nie dopuszczając do głosu myśli, że „Jola już tu była”, drugi — pozostając pod wpływem kuszących projektów wspólnej przyszłości, wymyślonych na poczekaniu przez podnieconą Anitę. Podobnie zresztą jest w przypadku innych emigrantów, sportretowanych przez Głowackiego w różnych utworach, od dramatów począwszy, na autobiografii kończąc. Historie miłosne, miłosne zaślepienia i inne uczuciowe perypetie bohaterów, rzadko kiedy zakończone *happy endem*, stanowią istotny element egzystencji postaci wykluczonych z amerykańskiego dobrobytu. Wydaje się, że w tej mocno naiwnej ufności do innego, w pragnieniu wzajemnej wymiany uczuć upatruje Głowacki jedyny pierwiastek człowieczeństwa, obecny w kondycji nieszczęśliwych i/lub bezdomnych. Wszystkie inne reakcje i zachowania bohaterów świadczą przede wszystkim o zwierzęcym instynkcie przetrwania u ludzi, którzy z różnych względów i z różnych wysokości spadli na dno życia społecznego.



Jan Kott czytał sztukę Głowackiego w perspektywie homlesów, wykreowanych przez Samuela Becketta. Akcję dramatu, skoncentrowaną wokół parkowej ławki, interpretował jako figurę czekania, stanowiącą metaforę losu ludzkiego⁶⁴. Można oczywiście, za Janem Kottem, traktować pomysł Głowackiego jako rodzaj powtórzenia znaczeń wpisanych w twórczość autora *Końcówki* i zarazem jako rodzaj uwspółcześnienia/ukonkretnienia tych znaczeń dzięki obecności realistycznego szczegółu i realnego miejsca zdarzeń przedstawionych. Kott nie poprzestaje zresztą na tym stwierdzeniu; doszukuje się w uprawianej przez siebie lekturze relacyjnej także innych

⁶² Ibidem, s. 54.

⁶³ Ibidem, s. 51.

⁶⁴ J. Kott: *Antyгона powiesiła się...*, s. 154.

nawiązań literackich, z których utkana została *Antygona w Nowym Jorku*. Określa na przykład sztukę dobrze skrojonym sformułowaniem: „Na dnie Gorkiego na ławce”⁶⁵. Wspomniane skojarzenia literackie trafnie dookreślają kondycję bohaterów Głowackiego, ludzi w dużej mierze zmarnowanych, oszukanych i przegranych. Warto dodać może tylko jeszcze jedno spostrzeżenie, dotyczące autorskiej sygnatury, obecnej w tworzonych przez pisarza wizerunkach postaci. Większość z tych bohaterów, Portorykanka Anita zaś w szczególności, próbuje nadać krótkotrwały sens własnej egzystencji poprzez zaangażowanie miłosne. W tęsknocie ludzi wykluczonych za miłością, na przekór beznadziejnemu *status quo* postaci, dostrzec można projektowany w tekstach Janusza Głowackiego komentarz na temat podstawowego wymiaru egzystencji ludzi — i tych zgłodniałych, i tych nasyconych. Przy całym ironicznym pokładzie formułowanych przez dramatopisarza sądów, przy całym nierzadko absurdalnym układzie ludzkich zachowań sportretowana w utworach Janusza Głowackiego człowiecza, niedoskonała miłość ujawnia się „jako ruch zwrócony ku wartości mitycznej”⁶⁶.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ L. Kołakowski: *Obecność mitu...*, s. 56.

Fortynbras się upił

Jeśli w przypadku *Antygony w Nowym Jorku* pożywką dla autora okazał się antyczny mit, a właściwie jego literackie opracowanie w tragedii Sofoklesa, to w sztuce *Fortynbras się upił* Głowacki czerpie swe literackie pomysły przede wszystkim z repertuaru sztuk Szekspirowskich; przepisuje *Hamleta* według tradycyjnej dwudziestowiecznej recepty intertekstualnej — to znaczy trawestując pierwowzór i wykorzystując przy tym dominujący w Polsce powojennej trop czytania tej tragedii — według klucza politycznego¹. Nie jest to zresztą pierwszy tekst Głowackiego, w którym pojawiły się nawiązania do twórczości Szekspira. Już wśród felietonów polskiego pisarza znalazł się bowiem utwór pod tytułem *Obrona Poloniusza*, nacechowany ironią portret wiernego funkcjonariusza systemu, czyli wyznawcy reguł socjalistycznego porządku; to znakomity przykład „mowy ezopowej, kamuflującej wobec cenzury właściwe treści, czytelne dla uważnych czytelników, rozpoznających nieomylnie, »co jest grane«”².

Obrona Poloniusza, dobry przykład strategii „pisania odwrotnego”, którą upodobał sobie Głowacki, zwłaszcza na początkowym etapie swej twórczości, to tekst, w którym autor ciętym językiem punktuje wszelkie „wykroczenia” i nielojalność Hamleta wobec króla. Przeciwwstawia godną pożałowania postawę księcia wiernemu zaangażowaniu i poświęceniu Poloniusza, który zginął na posterunku, „dla dobra władzy”³. Szyderczy ton felietonu wynika przede wszystkim z wykorzystania elementów propagandowej nowomowy do skwitowania działań słynnej postaci literackiej; felieton ujawnia tym samym, jak ekspansywne, upolityczone słowo może skonstruować zupełnie inny ogląd rzeczywistości, zgodny oczywiście z obowiązującą ideologią. Narrator, z ironią przyjmując kostium wiernopoddanego i wyznawcy, po-

¹ Zob. M. Sugiera: *Polska czytana Hamletem*. W: *Szekspir wśród znaków kultury polskiej*. Red. E. Łubieniewska, K. Łatawiec, J. Waligóra. Kraków 2012.

² E. Nawrocka: *Szekspir Głowackiego (na przykładzie sztuki „Fortynbras się upił”)*. W: *Dramaturgia Janusza Głowackiego — trochę teatru*. Red. J. Ciechowicz. Gdańsk 2013, s. 84.

³ J. Głowacki: *Obrona Poloniusza*. W: *Idem: Powrót hrabiego Monte Christo*. Warszawa 1975, s. 94.

zwala sobie na opisanie „nieciekawego pod względem etycznym Hamleta”, by nobilitować funkcjonariusza — Poloniusza, którego następcą tronu morduje „w imię fałszywie pojętej moralności, zmieszanej z erotycznymi kompleksami, opierając się w dodatku na informacjach przekazywanych przez podszepty ducha”⁴.

Przypominam ten felieton dlatego, że zarówno *Obrona Poloniusza*, jak i następne utwory Głowackiego nawiązujące do tragedii Szekspira (dramat *Fortynbras się upił* czy tekst *Hamlet końca wieku*⁵) pozostają w zaklętym kręgu uwspółcześniania konfliktów z *Elsynoru*, mieszczą się w optyce przykrawania dzieła Szekspira na potrzeby kolejnych, bardzo różnych wypowiedzi o aktualnej sytuacji społeczno-politycznej, z tendencją do przekształcania i przewartościowywania znaczeń *Hamleta* jako „utworu źródłowego”. Głowacki nawiązuje do tej tragedii, by opowiadać o skrajnie odmiennej, nieprzystającej do czasów *Hamleta* współczesnej rzeczywistości. W związku z tym przywołany w tekstach autora *Antygony w Nowym Jorku* świat dzieł Szekspira potraktować można jedynie „jako idealny obraz, niemożliwe już do osiągnięcia *au-delà*, niedostępny świat po tamtej stronie lustra”⁶. Zderzenie dwóch różnych epok, widoczne w twórczości dramaturga, wydaje się jednak próbą poszukiwania miejsc wspólnych dramaturgii współczesnej i twórczości Szekspira, przynajmniej jeśli chodzi o pokazanie dominujących mechanizmów władzy i uwikłanej w nie jednostki ludzkiej. Patronują tej wizji pisarza myśli Jana Kotta ze zbioru *Szekspir współczesny*, nie tak znowu zamierzchłe dla autora, jeśli weźmiemy pod uwagę czas i okoliczności powstania przywołanych utworów Janusza Głowackiego⁷.

Fortynbras się upił to sztuka, w której w dosadnych scenach obyczajowych i politycznych ukazany został bezwzględny proceder eliminacji jednostek, potencjalnie zagrażających panującemu establishmentowi; ten ostatni tworzą przede wszystkim dwie nieludzkie, potworne w swych działaniach figury — Sternborg i Ośmiooki. Minister spraw wewnętrznych i jego asystent to „szare eminencje”, sprawujące faktyczne rządy w Norwegii po śmierci prawowitego króla. Nikt o tym fakcie jednak nie wie, bo Sternborg i Ośmiooki skutecznie podtrzymują fikcję władzy królewskiej, zarządzając ciałem nieboszczyka-władcy podczas ważnych ceremonii pań-

⁴ Ibidem, s. 98.

⁵ J. Głowacki: *Hamlet końca wieku*. W: Idem: *Jak być kochanym*. Warszawa 2005. Pierwodruk tekstu w wersji anglojęzycznej ukazał się w listopadowym numerze „New York Timesa” z 1988 roku, przedruk w języku polskim zamieszczony został w czasopiśmie „Res Publica” (1989, nr 7) oraz w programie inscenizacji dramatu w łódzkim Teatrze Nowym (premiera: 14.12.1990).

⁶ M. Sugiera: *Wariacje szekspirowskie w powojennym dramacie europejskim*. Kraków 1997, s. 42.

⁷ Zob. E. Nawrocka: *Szekspir Głowackiego...*, s. 84–85.

stwowych. Nic dziwnego zatem, że każdy kolejny pretendent do tronu stanowi nie lada zagrożenie dla podtrzymywanego wszelkimi sposobami układu sił. Wskutek podstępnych intryg, niemal lawinowo, giną poszczególni bohaterowie: Mortynbras, Poloniusz, Dagny, Hamlet, a pozostały na scenie Fortynbras tylko pozornie odnosi zwycięstwo nad swymi szczywanymi przeciwnikami.

Pomysły fabularne autora, utrwalane grubą kreską karykatury i hiperbolizacji, mają swój kontekst faktograficzny. Janusz Głowacki wspomina: „Tę makabreskę, przedstawiającą wydarzenia znane z *Hamleta*, tym razem z norweskiego punktu widzenia, zacząłem pisać w Warszawie w roku 1981, tuż przed stanem wojennym i wiążącą się z nim moją emigracją. Skończyłem już na Manhattanie w 1983”⁸. Tekst utkany został z kilku sygnałów interpretacyjnych, które nietrudno rozszyfrować. Mroźna zima jako czas akcji dramatu, wojska wrogiego mocarstwa stojące przy granicach Danii (czyli niewielkiego okupowanego kraju, gdzie usuwa się opozycjonistów przez masowe „zadołowania”), wszechobecne znaki terroru i przekonanie o podsłuchu — to zbiór pomysłów kompozycyjnych i informacji, które budzą skojarzenia z okolicznościami represji politycznych w Polsce lat osiemdziesiątych XX wieku. „Głowacki w sztuce drukowanej w »Dialogu« w styczniu 1990 roku nawiązuje do klimatu dyskusji wokół wydarzeń stanu wojennego w Polsce, społecznych plotek, domniemań, propagandowych insynuacji, kontrowersyjnych ocen, które do dziś nie ustały”⁹.

Wybrana przez autora poetyka aluzji politycznych, wpisanych w utwór nawiązujący do tragedii Szekspira, wskazuje zatem po raz kolejny na powtórzenie jako konstytutywny element twórczości Głowackiego. Sztuka o Fortynbrasie i Hamlecie to nie pierwszy przykład obrazowania kondycji człowieka współczesnego za pomocą odwołań do kanonu literackiego; w tym przypadku to również wyraźny znak czasu, powrót do arcydzieła z przeszłości w szczególnej sytuacji politycznej lat osiemdziesiątych XX wieku, która naznaczyła biografię wielu Polaków, dla Janusza Głowackiego zaś, jak sam autor wielokrotnie przyznawał, okazała się czasem przełomowym, początkiem zasadniczej zmiany w porządku jego życia¹⁰.

Jeśli weźmiemy pod uwagę lata powstawania dramatu, wówczas nie trudno o stwierdzenie, że rzeczywistość przedstawiona w utworze przypomina państwo policyjne, w którym dzięki terrorowi i wszechobecnej inwigilacji utrzymuje się poddanych w ryzach posłuszeństwa; każdy i o każdej porze może zostać zatrzymany i bestialsko przesłuchiwany. Świadczą o tym

⁸ J. Głowacki: *Ściągawka*. W: Idem: 5 ½. *Dramaty*. Warszawa 2007, s. 23.

⁹ E. Nawrocka: *Szekspir Głowackiego...*, s. 88. Zob. również: B. Popczyk-Szczęsna: *Mit — mitologie — mikrohistorie w dramaturgii Janusza Głowackiego*. W: *Dramat w historii — historia w dramacie*. Red. K. Łatawiec et al. Kraków 2009, s. 383.

¹⁰ Zob. np. J. Głowacki: *Z głowy*. Warszawa 2004, s. 5–15.

najlepiej pogadanki wartowników, toczące się nocą, podczas zamieci śnieżnej, w atmosferze lęku i wśród jęków ludzi torturowanych. Nastrój wszechobecnego zagrożenia przełamany został w dramacie karykaturalną deformacją postaci i zdarzeń, co czyni z tekstu wzorcowy utwór groteskowy, charakteryzujący się: „niejednolitością nastroju, przemieszaniem pierwiastków komizmu i tragizmu, błazenady z motywami rozpacz i przerażenia, [...] prowokacyjnym nastawieniem wobec utrwalonej w świadomości społecznej zdroworozsądkowej wizji świata, lekceważeniem obowiązującego *decorum* i parodystycznym stosunkiem do panujących konwencji literackich i artystycznych”¹¹. Większość z wymienionych wyznaczników groteski ujawnia się w sztuce Głowackiego zarówno w geście łączenia różnych strategii mimetycznych i porządków stylistycznych, jak i w sposobie przepisania Szekspirowskiej tragedii, w którym dominuje typowo groteskowy potencjał degradacji i deheroizacji¹².

Dramat o Fortynbrasie, przedstawiający rzeczywistość skrajnego terroru państwowego, ukazuje jednocześnie świat odcieleśnionej niemal władzy, która funkcjonuje jako system opresji i manipulacji; fundamentem tej władzy pozostaje przemoc, nie tylko zresztą fizyczna, bo obowiązuje w państwie zasada ciągłego wzniecania strachu wśród poddanych. Zagęszczenie zdarzeń, na poły okrutnych, na poły śmiesznych, pozwala sądzić, że Głowacki skondensował i w jakiejś mierze uprościł swój udratyzowany przekaz na temat mechanizmów władzy; po lekturze sztuki przekaz ten sprowadzić można przede wszystkim do tezy o okrutnej relacji między katem a ofiarą. Autor sięgnął przy tym, jak na pisarza przystało, po wiele utrwalonych w tradycji literackiej zabiegów stylistyczno-kompozycyjnych: słyhać w tym współczesnym tekście dramatycznym „cudze frazy, cudze słowa, literackie idiomy, zresztą nie tylko szekspirowskie, a także te odwołujące się do współczesnej polszczyzny, języka mówionego, sloganów prasy i publicystyki, nowomowy polityków, żargonu plebejskiego, języka ulicznego, kultury masowej...”¹³

Pomijając nadrzędny w kompozycji dramatu zabieg przepisania sztuki Szekspira (o czym dalej), przyznać trzeba, że najwięcej w utworze cech stylu alegorycznego i karnawałowej deformacji świata, która nobilituje to, co wulgarne i niskie. Można rzec, odwołując się do teorii Bachtina, że na każdym kroku ujawnia się w tekście „funkcja trywializacji: wszystko, co wzniosłe, duchowe, idealne, zostaje ściągnięte na płaszczyznę egzystencji cielesno-

¹¹ A. Okopień-Sławińska: *Groteska*. W: M. Głowiński et al.: *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wyd. trzecie poszerz. i popr. Wrocław 1998, s. 188.

¹² Zob. M. Głowiński: *Groteska we współczesnej literaturze polskiej*. W: Idem: *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*. [Prace wybrane Michała Głowińskiego. T. 5]. Kraków 2000.

¹³ E. Nawrocka: *Szekspir Głowackiego...*, s. 82.

-materialnej”¹⁴. I motyw Hamletowskiej zemsty rodowej, i motyw bezwzględnej walki o władzę, i wielce jednoznaczny (sprowadzony do pożądania i kopulacji) wątek miłosny Fortynbrasa i jego narzeczonej Dagny zobrazowane zostały z uwypukleniem cielesnych potrzeb i ograniczeń bohaterów. W dramacie zwraca uwagę eksponowanie ciała ludzkiego, zarówno ciała kaleczono-ego i kawałkowanego (odcięte głowy Mortynbrasa i Dagny, poraniona twarz Hamleta, skóra zdarta ze Sternborga podczas tortur, umieszczona jako skalp za pasem Osmiookiego), jak i ciała kuszącego swym kształtem czy manifestacyjnie pielęgnowanego (ciało Dagny jako symbol seksu, kąpiel ministra spraw wewnętrznych w beczce, czyli obraz przypominający scenę z jarmarcznego widowiska *Z chłopu król*). Do elementów podkreślających dominację w świecie przedstawionym dramatu żywiołu materialno-cielesnego należy również niewątpliwie pomysł z siedzącym na tronie królem-trupem, którego kruszejące ciało animowane jest — na podobieństwo marionetki — przez królewskich zauszników w celu podtrzymania pozoru ciągłości władzy. Ten efekt sceniczny, rodem z poetyki czarnego humoru, to przykład wykorzystania typowo groteskowego motywu metamorfozy człowieka w manekin¹⁵. Swoisty nadmiar w obrazowaniu cielesno-materialnej egzystencji bohaterów, a także farsowe rozumienie walki o przetrwanie w świecie grozy i manipulacji wywołują nieodparte skojarzenia ze stylistyką literatury jarmarcznej, w której ambiwalentną i oczyszczającą funkcję pełni śmiech¹⁶. Warto o tym pamiętać podczas lektury sztuki, napisanej jako nawiązanie do Szekspirowskiego *Hamleta*, w którym na plan pierwszy wysuwa się uderzająca schematyzacja postaci i tendencja do historiozoficznych skrótów.

Wszystkie zasygnalizowane „myśli pierwsze” o dramacie Głowackiego, łącznie z informacjami na temat okoliczności powstania utworu, pozwalają traktować *Fortynbrasa*... i jako przykład literackiej (spod znaku literatury — palimpsestu) zabawy autora, i jako formę odreagowania (za pomocą rubasznego groteskowego śmiechu) egzystencjalnego lęku wywołanego atmosferą konfliktów politycznych w komunistycznej Polsce. Sztuka, której zarys powstał w roku ogłoszenia stanu wojennego (z wszystkimi tego emocjonalnymi konsekwencjami nie tylko dla jawnych opozycjonistów, lecz także dla tzw. przeciętnych zjadaczy komunistycznego chleba), dokończona została przez autora już poza granicami kraju, w sytuacji oddalenia od napięć społecznych w Polsce, ale jeszcze w momencie na tyle nieodległym od wydarzeń grudniowych, że niedawne doświadczenia pisarza (w czasie kończenia sztuki już pisarza-emigranta) wpłynęły na jego tekst w sposób znaczący:

¹⁴ A. Janus-Sitarz: *Groteska literacka. Od diabła w Damaszku po Becketta i Mrożka*. Kraków 1997, s. 30.

¹⁵ Zob. T. Gryglewicz: *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*. Kraków 1984, s. 45.

¹⁶ Zob. M. Bachtin: *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Przeł. A. i A. Goreniewie. Oprac. i wstęp S. Balbus. Kraków 1975, s. 204.

mamy w dramacie do czynienia z siłą karykatury w portretowaniu władzy i poetyką gorących aluzji politycznych. Zasugerowany kontekst lektury dramatu nie zwalnia oczywiście z analizy tego, co dominujące w tekście, to znaczy natłoku literackich nawiązań i powtórzeń, ale jednocześnie pozwala dostrzec, jak wiele w tej z pozoru tylko ludycznej sztuczce sygnałów odzwierciedlających niepokój i osaczenie jednostek, które skazane zostały na funkcjonowanie w uprzedmiotowieniu, w państwie wszechobecnej inwigilacji, manipulacji oraz prawdziwej (a nie tylko zapośredniczonej literackim obrazem) mentalnej i fizycznej przemocy...

W sztuce Głowackiego wiele dzieje się wokół tytułowego Fortynbrasa: i krwawe zbrodnie (morderstwo brata, zamachy na króla, dwukrotne odwiedziny ducha ojca), i wymyślne tortury (na przykład obdzieranie więźniów żywcem ze skóry), i wszechobecność podsłuchu, a wreszcie — ceremonialne spotkania z królewskimi zausznikami czy naznaczone wybujałą seksualną fascynacją zaręczyny z piękną kobietą. W tle tych zdarzeń pierwszoplanowych toczy się okupacja małego sąsiedniego kraju, czyli Danii, odbywają się aresztowania duńskich powstańców i krążą pogłoski o trudnych do zniesienia (nie tylko z perspektywy władzy Norwegii) wahaniach opieszalego w działaniu Hamleta. Nagromadzenie sytuacji, w których nie brakuje komiczno-farsowych rozwiązań rodem ze skeczy (na czele z fizjologicznymi reakcjami Fortynbrasa pijaka), służy uwypukleniu modelowości wydarzeń: władza królewska znajduje się w rękach królewskich zauszników, którzy zza kulis sprawują rządy silnej ręki, pociągając za sznurki i wdrażając wszystkie zaplanowane przez siebie spiski. Spiskowcom szczególnie zależy na tym, aby w miejsce obumarłego królewskiego ciała posadzić na tronie podobnego do trupa figuranta, którym można by również bez przeszkód kierować. Okrojenie zdarzeń, powtórzonych za Szekspirowskim *Hamletem*, z wymiaru tragicznego i psychologicznego na rzecz uproszczonego wizerunku postaci i sensacyjno-kryminalnego układu fabularnego (z odrobiną cielesnego wyuzdania i niesmacznego okrucieństwa) powoduje, że świat przedstawiony dramatu jawi się jako rządzony wedle reguł spiskowej teorii dziejów, w myśl której żaden władca nie może czuć się bezpieczny, nawet w gronie najbardziej zaufanych powierników. Widać w tym pomyśle Głowackiego jakiś odciśnięcie takiego myślenia o historii i fatalizmie królewskiego panowania, które upowszechnił w swej interpretacji kronik Szekspirowskich Jan Kott. Można by za Kottem powtórzyć: „Istnieje tylko sytuacja króla i system. Nie ma wolności wyboru”¹⁷. Ten system, podobnie jak opisany przez Kotta na przykładzie dzieł Szekspira Mechanizm Historii, funkcjonuje w dramacie Głowackiego w porządku cyklicznym: poczynawszy od morderstwa króla, poprzez pasmo zbrodni i przygotowania do nowej koronacji, aż po (w domyśle) za-

¹⁷ J. Kott: *Szekspir współczesny*. Warszawa 1965, s. 27.

bójstwo kolejnego władcy. Można by, idąc wskazanym tropem, to znaczy opierając się na błyskotliwych sformułowaniach z *Szekspira współczesnego*, snuć dalej rozważania na temat ukazanej przez Głowackiego groteskowej wizji władzy państwowej, na temat jaskrawo przedstawionej sprzeczności między porządkiem działania a porządkiem moralnym, tak fenomenalnie ukazanej niegdyś w tragediach Szekspira¹⁸. Można by tak zrobić, gdyby nie znaczące przemieszczenie znaczeniowe i dramaturgiczne: w sztuce *Fortynbras się upił* to nie władcy z uporem właściwym silnym indywidualnościom sięgają po koronę, to nie królowie kroczą po schodach historii, zmierzając tym samym do rychłej śmierci. To skorumpowani i bezwzględni zausznicy władców, podejrzane figury, prowadzą grę w wiernopoddańczej masce, z ukrycia. To oni właśnie każdym swym drobnym (okrutnym z założenia) działaniem podtrzymują system przemocy, wykorzystując zdobytą pozycję dla własnej wygody i materialnych korzyści, jak prawdziwi prominenci i sybaryci. W jakimś sensie pisał o tym również Jan Kott: „Kroniki historyczne Szekspira są to *dramatis personae* Wielkiego Mechanizmu. Ale czym jest ten Wielki Mechanizm, który zaczyna się u stóp tronu i któremu podlega całe królestwo, którego zębatymi kołami są wielcy panowie i najemni mordercy, który zmusza do gwałtu, przemocy, okrucieństwa i zdrady, który nieustannie żąda ofiar, w którym droga do władzy jest jednocześnie drogą do śmierci? Ten Wielki Mechanizm jest dla Szekspira porządkiem historii, w której król jest boskim pomazańcem”¹⁹.

I właśnie w tym ostatnim stwierdzeniu tkwi zasadnicza różnica pomiędzy opisaną przez Kotta Szekspirowską wizją świata a makabreską Głowackiego, wykreowaną z perspektywy okoliczności politycznych lat osiemdziesiątych XX wieku. Nie chcę w tym miejscu wyważać otwartych drzwi i udowadniać prawd oczywistych o zmianie porządku świata wynikającej z detronizacji boskich pomazańców. Nie jest moim celem również doszukiwanie się w dramacie ponadczasowych znaczeń w sposobie ukazania władzy, która niszczy jednostkę i uruchamia łańcuch zbrodni²⁰. Chciałabym jednak w kontekście przywołanych/powtórzonych za Kottem sformułowań zwrócić uwagę na kilka własności świata przedstawionego *Fortynbrasa...*,

¹⁸ Zob. *ibidem*, s. 27–48.

¹⁹ *Ibidem*, s. 53–54, podkr. — B.P.S.

²⁰ Próbe takiego zasugerowania znaczeń dramatu podjęła Ewa Nawrocka: „A co znaczy dramat Głowackiego czytany dzisiaj, w roku 2013? Czy jest profetyczną zapowiedzią nieuchronnej klęski wszelkich działań naprawczych w polityce, w Polsce i gdziekolwiek indziej, w przeświadczeniu, że każdej, nawet demokratycznej władzy, choćby najszlachetniejszej w intencjach, towarzyszą jak złowrogi cień służby, nieprzebiegające w środkach, rozsnuwające gęstą siatkę prowokacji, kłamstw, matactw, spisków i zbrodni? Może warto poddać go jeszcze raz próbie sceny?”. E. Nawrocka: *Szekspir Głowackiego...*, s. 89.

możliwych do określenia zwłaszcza dzięki wizerunkowi postaci tytułowego bohatera.

W *Obronie Poloniusza* Janusz Głowacki szyderczym okiem przyglądał się ludziom indoktrynowanym, naiwnym i ślepym sługusom władzy, trybikom w maszynie systemu państwowego — masie Poloniuszy, którzy poświęcają się dla sprawy w myśl jedynej słusznej ideologii — nie wiadomo, czy bardziej ze strachu, czy z przekonania. W *Fortynbrasie*... natomiast uwaga autora zwrócona została na tych — potencjalnie przynajmniej, bo z nadania — wybranych, na wyróżnionych urodzeniem i pochodzeniem. Na tych, którzy muszą zmierzyć się z ciężarem sukcesji, nawet jeśli nie dane jest im zakosztować faktycznej władzy. I cóż się okazuje? Mamy w sztuce Głowackiego trzech bohaterów, trzech następców tronu: Mortynbras, Fortynbras i Hamlet — figury dość nieudaczne, by nie rzec, koślawe. Mortynbras przedstawiony został jako „typowy intelektualista z początku XVI wieku”²¹, pochłonięty pisanie manuskryptu, na tyle ślepy i naiwny w kontaktach ze Sternborgiem i Ośmiookim, że niedostrzegający zapowiedzi własnej śmierci w ich prośbie o napisanie przemówienia pożegnalnego. Jest kukiełką w rękę możnowładców, którą można dowolnie manipulować, bez problemu zabić, a nawet po śmierci wykorzystać do zabawy; przecież ucięta głowa Mortynbrasa jak piłka przetacza się parę razy po scenie ku uciesze (i przestrodze) kopiących. Fortynbras — postać stworzona na zasadzie kontrastu z Mortynbrasem — to „typowy wracający z wojny książę”²², dziki i mężny, a także jurny samiec i opój. Poznajemy tego bohatera w sytuacji jakby niezgodnej z zapowiedziami w początkowych didaskaliach i nieodpowiadającej wizerunkowi żołnierza — kiedy podejmuje ważną decyzję zerwania z pijaństwem, decyzję tyleż męczącą ze względu na uporczywy ból głowy i halucynacje, co w skutkach bardzo krótkotrwałą... I wreszcie Hamlet — ukazany najpierw pośrednio, słowami Norwegów, jako mężczyzna nic niewart, wahający się władca, niegotowy do czynu, a w dodatku synek pozostający w znakomitych stosunkach ze swą mamusią. Początkowa krytyczna prezentacja bohatera ulega co prawda zmianie w scenie konfrontacji Hamleta z Fortynbrasem, nie ma to jednak wpływu na ogólne wrażenie odbiorcy i nie zmienia statusu tej postaci w świecie przedstawionym: marionetkowo traktowany Hamlet pozostaje w toku zdarzeń tylko pionkiem w rozgrywce pomiędzy Sternborgiem, Ośmiookim i Fortynbrasem.

Głowacki tworzy na podstawie tragedii Szekspira postaci barwne, utkane ze stereotypów literackich i kulturowych, ze standardowych wyobrażeń na temat potencjalnych władców — następców tronu. Naiwny intelektualista, pijany żołnierz i lękliwy maminsynek stanowią galerię zdegradowa-

²¹ J. Głowacki: *Fortynbras się upił*. W: Idem: 5 ½..., s. 350.

²² Ibidem.

nnych książęcych figur; to postacie, których nie stać na pielęgnowanie etosu władcy. Nie ma co się łudzić, że bohaterowie ci przeżywają tragiczne konflikty wewnętrzne, że mają szlachetne intencje; nie wykazują oni również nadmiernej dbałości o poddanych i troski o los państwa. Nawet jeśli Fortynbrasowi i Hamletowi zdarzają się pojedyncze wzniosłe gesty (Fortynbrasowi w momencie, kiedy próbuje ocalić Hamleta, a Hamletowi w chwili rezygnacji z łatwego ocalenia), to i tak pozostają oni przede wszystkim bohaterami zdeklasowanymi, władcami ośmieszonymi w świecie dyktatury i deformacji społecznych reguł współżycia. Co charakterystyczne, egzystencję tych bohaterów określa przemożny, narastający lęk, który determinuje również podejmowane przez nich działania. To lęk przed dokonaniem wyboru, przed podjęciem wiążącej decyzji, przed przyjęciem wyznaczonej przez okoliczności roli, przed wykonaniem zadania — lęk o własne życie przede wszystkim. Lęk ten najbardziej widoczny jest w postępowaniu tytułowego bohatera sztuki, będącego zaprzeczeniem Szekspirowskiego Fortynbrasa, który pojawia się w tragedii jako silny i zwycięski następca Hamleta.

Wydaje się, że w dramacie Głowackiego Fortynbras, czyli książę wracający z wojny, dostrzega nieco więcej. W chwili przytomności umysłu, wywołanej odstawieniem alkoholu, widzi swego godnego pożałowania brata — intelektualistę z książką w ręku — jako tego, który nieświadomy pozostaje rozgrywek Sternborga i Ośmiookiego; przeczuwa niebezpieczeństwo, kiedy przez zauszników króla nie zostaje wpuszczony do ojca staruszka. W pełni rozpoznaje zaś zagrożenie, kiedy spostrzega odciętą głowę brata. W rozpoznaniu stanu rzeczy pomaga mu również duch ojca, śmieszny „duch materialista”, postać bardziej z rzędu totumfackich aniżeli z grona tajemniczych osób z zaświatów. To właśnie ów duch namawia bohatera do likwidacji wrogów i domaga się własnego pogrzebu. Ale Fortynbras, na przekór żołnierskim doświadczeniom, wcale nie pali się do zemsty. Woli ucieczkę, zarówno przed wrogami, jak i przed nakazem zemsty, przed Hamletowską powinnością pomszczenia śmierci ojca. I wtedy właśnie wybiera drogę, którą dobrze zna: z zachłannością rzuca się na butelkę wódki, powraca do siebie — pijaka. Od tej pory bohater w żadnej scenie nie rozstaje się z ulubionym rekwizytem — z butelką wódki. Jest coraz bardziej pijany: chwieje się, zatacza, zasypia, chrapie — na tyle manifestacyjnie, że można sądzić, że rozpoczął jakąś przesadną grę, że wszedł w rolę pijaka, żeby ocalić w ten sposób własną skórę. Bieg zdarzeń potwierdza zresztą to przypuszczenie: Fortynbras jako „pijany w sztuk” książę przestaje (na pewien czas) być zagrożeniem dla prawdziwych władców tego kraju; Sternborg wpada na pomysł osadzenia tak nieszkodliwej pijanej figury na tronie w zastępstwie ojca-trupa, który już mocno skruszał i zniszczył się jako nieżyjący od dwóch lat nieboszczyk. Ale gra w udawanie nie jest bezkarna i bezpieczna. Po pierwsze dlatego, że udawanie z przesadną gorliwością pijaka grozi nadmiernym utożsamieniem się

z rolą, po drugie dlatego, że w świecie spisków i terroru nie ma miejsca na szyte grubymi nićmi akty teatralizacji. Fortynbras zbyt manifestacyjnie pokazuje swoje pijaństwo, dziwnie obojętnie reaguje na przedstawienie, w którym mordują jego ojca, bo bardziej jest pochłonięty seksualnymi wdziękami Dagny Borg. Ale najbardziej gubi go moment „wyjścia z roli”, czyli nadmierna poufałość z Hamletem.

Scena spotkania Fortynbrasa i Hamleta wyróżnia się w tym dramacie spośród innych scen stosunkowo małą ilością kpiny i groteski. Spotkanie dwóch książąt pomyślane zostało jako odsłonięcie kart w rozgrywce prowadzonej przez zastraszonego Fortynbrasa. Bohater, pomimo lęku o własne życie, z zaskakującym uporem, wręcz gorączkowo, usiłuje ocalić Hamleta: najpierw proponując mu powrót do Danii i uspokojenie powstańców, potem zaś namawiając do objęcia władzy w Norwegii. Irracjonalny pomysł zamiany ról, kolejny przykład ucieczki jako strategii działania Fortynbrasa, to jedna z wielu reakcji lękowych, którymi nasyczone jest życie bohatera od dzieciństwa. To właśnie lęk, polegający „na poczuciu zagrożenia, co skutkuje potrzebą mobilizacji i obrony przed grożącym niebezpieczeństwem”²³, doprowadził bohatera do pijaństwa jako swoistego mechanizmu obronnego:

FORTYNBRAS

[...] Picie było najlepszym pomysłem, jaki miałem w życiu. Właściwie to był jedyny pomysł, jaki miałem, do teraz. Gdybym nie pił, nigdy bym nie dożył czterdziestki. A wiesz dlaczego?... Bo pijany jest niegroźny. Pijanego krzywdzić nieładnie. Pijanemu każdy ufa, bo sobie rozmawia z Bogiem.

HAMLET

Ja ci nie ufam.

FORTYNBRAS

Wiedziałem, że coś takiego powiesz. Ty jesteś chory umysłowo. *Z triumfem*: Ja ich wszystkich oszukałem. Udawałem, że jestem alkoholikiem od dwunastego roku życia. I oni uwierzyli.

HAMLET

Ale ty nie udajesz, ty jesteś alkoholikiem.

FORTYNBRAS

To był jedyny słaby punkt w moim planie. Przestań pić... Jeśli Ośmiooki zobaczy mnie bez butelki, zarżnie mnie jak... *Strzela palcami*.

HAMLET

W takiej sytuacji ja nie widzę żadnego powodu, żeby żyć.

FORTYNBRAS

A ja żadnego, żeby umrzeć.

²³ J. Koralewicz: *Autorytaryzm, lęk, konformizm*. Wyd. 2. rozszerz. Warszawa 2008, s. 76.

HAMLET

Czy ty nie widzisz, że śmierć to jest ostatnia uczciwa rzecz, jaka została na tym świecie do zrobienia.

Fortynbras zrywa się bardzo podniecony. Klepie Hamleta po plecach.

FORTYNBRAS

Widzisz, widzisz... To jest to. Za to cię kocham. Teraz mówisz jak prawdziwy arystokrata. Ja bym w życiu na coś takiego nie wpadł... Ale nie masz racji. Świat zszedł na psy, ale my możemy to zmienić. My we dwóch...²⁴

Zachowanie Fortynbrasa w scenie negocjacji z równie niepewnym swego i zastraszonego Hamletem nie pasuje do pierwotnie zarysowanego przez Głowackiego wizerunku bohatera: ten rozpasany, momentami prymitywny opój i lubieżnik, ten przestraszony figurant, który za wszelką cenę chce ocalić swe życie, jawi się nagle jako strateg usiłujący ocalić Hamleta, jako przeciwnik krwawej okupacji Danii, a nawet jako władca — pomysłodawca zmiany świata. Jest w tych swoich planach równie zapalczywy, co naiwny. Bo sam pomysł rozmowy z księciem Danii demaskuje Fortynbrasa: w państwie przemocy i panoptyzmu nie ma miejsca na poufne dialogi, dlatego też pozornie nieszkodliwy pijak staje się dość szybko w oczach podstępnych zauszników, czyli faktycznych zarządców królestwa Norwegii, przeciwnikiem, którego koniecznie trzeba ujarzmić.

Rozmowa Hamleta i Fortynbrasa, czytana w kluczu aluzji politycznych, przypomina pertraktację prostaka u władzy z oportunistycznym inteligen-tem:

FORTYNBRAS

[...] Wszystko, co potrafisz, to gadać. Ruszże dupę. Ratuj swój kraj. Pieprzeni inteligenci. Chcecie za dużo. Zupełna niepodległość jest chwilowo niemożliwa. Ośmiooki się nigdy na to nie zgodzi. Zrozum, Ośmiooki w ogóle nie chce z tobą rozmawiać, chce cię udusić. Ja ci chcę pomóc. Co to ja mówiłem? Ja potrzebuję czasu, żeby zebrać siły. To jest w interesie Danii, na litość boską. Pogadaj z tymi pieprzonymi powstańcami. Przekonaj ich. Oni ci ufają.

HAMLET

Czy to jest powód, żeby ich oszukać?

FORTYNBRAS

Uratować.

HAMLET

Chcesz, żebym został kolaborantem.

FORTYNBRAS

Patriotą, ty... *Zrywa się, wali Hamleta w twarz i za chwilę, zawstydzony, wyciera mu twarz mankietem koszuli. Przeprasza, wyprowadziłeś*

²⁴ J. Głowacki: *Fortynbras się upił...*, s. 408–409.

mnie z równowagi. Przestań być tak parszywie uczciwy. Ty wiesz, ile ja zaryzykowałem, przychodząc do ciebie? Mówiłem ci, że Ośmiooki cię nienawidzi. Jeżeli się nie zgodzisz, zostaniesz zabity. A jeden z naszych agentów zajmie twoje miejsce. Laertes na przykład²⁵.

Scena ukształtowana na wzór przesłuchania (zakrwawiony, związany Hamlet siedzący na krześle) oraz język postaci, przypominający starcie przedstawicieli wrogich obozów politycznych, dobitnie przekonują o wspólnym kontekście zdarzeń przedstawionych, wywołują skojarzenia z jedyną słuszną z perspektywy aparatchyka zasadą wyboru „mniejszego zła”. Fortynbras oczekuje od Hamleta współpracy w zażegnaniu buntu Duńczyków, oczywiście w ramach nienaruszalnego układu sił między okupowaną Danią a mocarstwową Norwegią. Jednak daleko bohaterowi do bezwzględności dyktatora z silniejszego kraju, na opór Hamleta reaguje dość impulsywnie i irracjonalnie, oferując przeciwnikowi tron Norwegii, głównie zresztą po to, aby uniknąć niebezpieczeństwa ze strony swych najgorszych wrogów, czyli Sternborga i Ośmiookiego.

W tym sensacyjnym *qui pro quo* niewiele pozostało z powagi starcia między politycznymi przeciwnikami, a jeszcze mniej z prezentacji konfliktu różnych światopoglądów. W jakimś stopniu tworzy się natomiast z tego układu postaci uproszczona alegoria postaw jednostek uwikłanych w sytuację konfliktu politycznego. Pijak i spryciarz, czyli prostak nobilitowany właściwym, w tym przypadku — królewskim, pochodzeniem, skonfrontowany został z „inteligentem”, który łączy w sobie zwątpienie w skuteczność działania i jakieś szczególne poczucie misji obrońcy swego narodu. Sposób kompozycji tej sceny nie pozwala jednoznacznie rozstrzygnąć, czy w trosce Fortynbrasa o Hamleta ujawnia się fascynacja wykształconym przeciwnikiem, czy też zamiar „rozpracowania” naiwnego inteligenta po to tylko, żeby przejąć władzę nad jego krajem. Hamlet nie zamierza kolaborować, a Fortynbras stara się, jak może, by przetrwać, a może nawet przejąć władzę, co gorsza za cenę rodzinnych krzywd i osobistych poniżeń. Żadna z tych strategii — ani jawny opór, ani ukrycie w odgrywanej roli — nie przynosi jednak pożądanego przez bohaterów rezultatu. Bo oba naszkicowane warianty działania, dobrze znane z polskiej tradycji konspiracyjnej, tracą rację bytu w dość makabrycznej wizji państwa tajnych służb — wszechwładnych, bezwzględnych i bezkarnych. W uproszczonych figurach i w zmechanizowanej akcji dramatycznej, co zobrazowane zostało z iście groteskowym rozmachem pomysłów/powtórzeń literackich Głowackiego, ujawnia się zatem autorskie przekonanie, że istnieją dwie dominujące słabości istoty ludzkiej osaczonej przez system władzy: pierwsza z nich to skrzętnie maskowany

²⁵ Ibidem, s. 402–403.

zarazem atawistyczny i egoistyczny lęk o własną skórę; druga — to pewien rodzaj współodpowiedzialności za drugiego człowieka, co w okolicznościach państwa policyjnego skazuje każdego bohatera na śmierć lub skrajne ubezwłasnowolnienie.

Przywołany kontekst społeczno-polityczny, możliwy do uchwycenia w sztuce dzięki hybrydycznej warstwie językowej dramatu, pozwala określić zdarzenia przedstawione jako budulec świata systemowej przemocy. Pomimo nagromadzenia różnorodnych efektów fabularnych i zaskakujących zwrotów akcji nie jest to jednak świat nieuporządkowany, chaotyczny²⁶. To raczej rzeczywistość ujęta w karby takiego mechanizmu władzy (tożsamej z bezwzględną manipulacją i przemocą), w którym istotną rolę odgrywają „szare eminencje” reżimu, sterujące myślą i działaniem swych nominalnych zwierzchników. Dostrzegając w makabresce Głowackiego jakiś rodzaj alegorycznego przekazu na temat rządów totalitarnych, trudno zgodzić się z opinią Małgorzaty Sugiera, że w chaotycznym świecie dramatu *Fortynbras się upił* wszystkie postaci dążą „w niewiadomym kierunku błędnym torem cząsteczek Browna, nikt nad niczym nie panuje i równie trudno przewidzieć postępek cudzy, co własny”²⁷. Wydaje się, że Głowacki w latach osiemdziesiątych XX wieku ujmuje rzeczywistość sobie współczesną w ramy przedstawienia o wiele bardziej konwencjonalnego niż zakłada to Sugiera. Autor ilustruje przede wszystkim jeden podstawowy, znany z własnego doświadczenia wariant świata zza żelaznej kurtyny, deformując zdarzenia dramatyczne ulubionymi chwytami karykatury i groteski. Punktem odniesienia scen przedstawionych w utworze może być co prawda pewien nieopanywany absurd, wynikający ze sprzeczności faktów z ideologią w państwie komunistycznym, ale daleko dramatowi do ukazywania obrazu świata rozprzężonego w chaosie zjawisk, pozbawionych celu i kierunku. Ten ostatni wariant opisu rzeczywistości, czyli fikcja, w której ramach wypadki toczą się dynamicznie i nieprzewidywalnie, na podobieństwo niekontrolowanego ruchu cząsteczek Browna, pojawi się w twórczości Głowackiego dopiero kilkanaście lat później²⁸.

Fortynbras się upił wyróżnia się natomiast (zarówno spośród utworów, które wcześniej napisał Janusz Głowacki, jak i ze względu na funkcję groteski obecnej w dramacie) znaczeniem, które określić można, trochę na przekór dotychczasowej recepcji sztuki, mianem ekspresji lęku. Wydawać by się mogło, że zastosowane przez pisarza groteskowe zabiegi hiperbolizacji i trywializacji stanowią przede wszystkim przykład literackiej błazeńady i autorskiej gry konwencjami. Mieszanka różnych stylów odwzorowa-

²⁶ Por. M. Sugiera: *Wariacje szekspirowskie...*, s. 41.

²⁷ Ibidem, s. 39.

²⁸ Mam na myśli szczególnie futurologiczną groteskę, czyli *Ostatniego ciecia*, a także (poniekąd) *Czwartą siostrę*.

nia świata (elementy farsy, burleski, literatury grozy, taniej popkulturowej erotyki i sensacji — wszystko w ramach gry z tragedią Szekspira) stanowi jednak przykład takiej sylwicznej formy tekstowej, w której dominuje „wyrażanie i wypowiadanie lęków”²⁹. Zarówno w sposób bezpośredni — z informacji płynących od postaci ukazanych w sytuacji zagrożenia i ucisku — jak i pośredni — „jako wewnętrzny składnik estetyki, poetyki i kompozycji dzieła”³⁰.

Akcja dramatu, pomyślana przez autora jako „spirala przemocy”, układa się w spłot działań postaci, które — często naprzemiennie — wywołują, manifestują bądź nieskutecznie ukrywają swój niepokój, strach przed represjami, spiskami, zagrożeniem, czającym się wszędzie w państwie przemocy, a w konsekwencji strach bohaterów przed śmiercią. Wszystko to powoduje lęk, który może być traktowany jako „specyficzny stan duszy, będący stanem wewnętrznego rozedrgania, charakteryzujący się przykrym odczuciem beznadziejności i irracjonalności ludzkiego istnienia”³¹. Boi się przede wszystkim Fortynbras, co widać dokładnie w słowach i gestach przestraszonego i zaleknionego bohatera, na przykład podczas sceny spotkania z ojcem-duchem. Boi się tchórzliwy sługus Poloniusz, który nie wie nawet, co mówi, tak bardzo pragnie sprostać oczekiwaniom swego mocodawcy Sternborga. Boi się Hamlet, przedstawiony nie tylko jako pełen wątpliwości, słaby następca tronu, lecz także jako więzień poddany przesłuchaniu. Boją się wreszcie wartownicy, przedstawiciele sterroryzowanego pospółstwa, swego rodzaju *vox populi*. Trudno zresztą o inny rodzaj zachowania w rzeczywistości utkanej z rekwizytów grozy. W jej przedstawieniu nie brakło autorowi różnych pomysłów, zaczerpniętych z łatwo dostępnego repertuaru kulturowych znaków okrucieństwa. Spadające głowy, wymyślne tortury (na przykład obdzieranie żywcem ze skóry czy ogryzanie ciała przez mrówki), okrutne rozkazy czy przemoc ujawniona w słowach postaci tworzą podstawowe, natrętne wręcz elementy tej opowieści o władzy opartej na zastraszaniu i makabrycznych zbrodniach.

Nagromadzenie elementów grozy w utworze łączy się, jak już wspomniałam, z komiczno-farsową tendencją w ukazywaniu postaci. Dlatego też manifestacja lęku „nie grozi” odbiorcy, bo lęk w steatralizowanym świecie dramatu neutralizowany jest dystansem wobec tego, co przedstawione. Nie można jednak zapominać, że śmiech, zaprojektowany jako efekt odbioru w dziele groteskowym, nie jest nigdy zupełnie beztroski; „jest śmiechem szczególnym — śmiechem terroryzującym, który najmniejsza nawet refleksja

²⁹ E. Kasperski: *Literatura i lęk. W kręgu poetyki, estetyki i antropologii*. W: *Przestrzenie lęku. Lęk w kulturze i literaturze XIX–XX wieku*. Red. D.K. Sikorski, T. Sucharski. Słupsk 2006, s. 7.

³⁰ Ibidem, s. 11.

³¹ E. Szkudlarek: *Lęk w dramacie. Osiem esejów*. Poznań 2011, s. 9.

zamienia w niepokój”³². Przykład *Fortynbrasa*... potwierdza tę literacką regułę, zwłaszcza jeśli przyjąć biograficzny klucz lektury dramatu, nad którym autor pracował kilka lat, zmieniając wersje sztuki na podobieństwo zmian adresu zamieszkania. Pierwotne okoliczności powstania tekstu, w połączeniu z dominującą w dramacie estetyką groteski, pozwalają potraktować utwór jako autorski gest odreagowania śmiechem sytuacji niepewności i egzystencjalnego lęku. Tym bardziej że „związek komunikowania z lękiem nie ogranicza się bynajmniej do przekazywania informacji o lęku oraz do międzyludzkiej transmisji samego lęku. Komunikowanie bywa samo w sobie miejscem powstawania lęku oraz jego przedmiotem”³³.

W sztuce Głowackiego transmisja lęku odbywa się właśnie poprzez śmiech. O ambiwalentnym śmiechu, który maskuje przerażenie, ale zarazem uwalnia od strachu przed autorytarnymi zakazami, przeszłością i władzą, „oczyszcza z dogmatyzmu, jednostronności, skostnienia, fanatyzmu i kategoryczności, z elementów strachu czy zastraszenia”³⁴, przekonywał skutecznie Michaił Bachtin. Komiczne i groteskowe umniejszenie tego, co wzbudza strach, degradacja cierpienia i karykaturalne sceny śmierci to elementy w pewnym sensie wspólne dla sztuki Głowackiego i opisywanej przez Bachtina Rabelais’owskiej wizji świata. Na podobieństwo renesansowego „świata na opak” tekst Głowackiego przeniknięty jest również żywiołem parodii i trawestacji. Biograficzny kierunek lektury dramatu pozwala dostrzec tę warunkowaną śmiechem, katartyczną funkcję uprawianą przez Głowackiego groteski. Pozwala uchwycić w tekście zarys doświadczenia lęku, wyrażonego i zarazem zapośredniczonego w języku, czyli w wypowiedzi dramatycznej o znamionach wyraźnej literackiej zabawy, gry z odbiorcą. Gry podjętej prowokacyjnie i ostrożnie zarazem — prowokacyjnie wobec czytelnika/widza ze względu na sposób przemieszczania różnych konwencji literackich, ostrożnie zaś dlatego, że nie bezpośrednio, a za pomocą aluzji. Sztuka, która powstała na początku lat osiemdziesiątych XX wieku (wyrastająca poniekąd z poetyki kostiumu historycznego, typowej dla dramaturgii polskiej wcześniejszej dekady), ukończona została przez pisarza już na emigracji, w zupełnie innych okolicznościach życiowych niż te, w których autor rozpoczynał pisanie dramatu. Można sądzić, że sytuacja emigranta, oddalonego od stanu wojennego wprowadzonego w ojczyźnie, a zarazem pisarza mającego poczucie wyobcowania w amerykańskim świecie wolności, pozostała dla Głowackiego katalizatorem ekspresji rozmaitych lęków, ujawnionych w utworze o skrajnie przerysowanej akcji dramatycznej i politycznej. Powstał z tych doświadczeń utwór jawnie metafikcyjny, dramat, w którym

³² A. Janus-Sitarz: *Groteska literacka*..., s. 16.

³³ E. Kasperski: *Literatura i lęk*..., s. 8.

³⁴ M. Bachtin: *Twórczość Franciszka Rabelais’go*..., s. 170, 204.

akcja prowadzona jest w poetyce aluzji do aktualnych zjawisk politycznych i estetyce nadmiaru, widocznej w literackiej grze z czytelnikiem. Bo w sztuce Głowackiego miesza się z sobą prawie wszystko w splocie palimpsestowych powiązań: cielesność rodem z kultury karnawału; cudowność, magia i fantastyczne postaci pochodzące z baśni; dosadność i wulgarność z popularnych przedstawień jarmarcznych; dynamika i suspensy właściwe literaturze sensacyjnej; burleskowe powtórzenia/przekształcenia Szekspirowskiej fabuły z udziałem marionetkowo potraktowanych bohaterów pierwowzoru. Jest nawet specyficzny efekt *mise en abyme*, powtórzenie pojedynku Hamleta z Laertesem, wpisane w akcję dramatu Głowackiego jako wywołane przez czarownicę krwawe widowisko medialne ku uciesze gawiedzi.

Warto zatem na podsumowanie refleksji o *Fortynbrasie*... wyodrębnić z tej mieszanki pomysłów mimetycznych autora przykłady poszczególnych, bardziej wyraźnych i znaczących nawiązań literackich, zarówno tych dominujących, sygnowanych wprost obecnością postaci z tragedii Szekspira, jak i tych mniej dosadnych i oczywistych, a możliwych do uchwycenia podczas lektury dramatu.



Jeśli przyjąć, jak wspominałam na początku tego rozdziału, że dramat Głowackiego łączy się z twórczością Szekspira przede wszystkim ze względu na odwzorowanie władzy państwowej jako kołowrotu przemocy, w którym każdy kolejny monarcha musi liczyć się z planowanym przeciwko niemu spiskiem i ciągłym zagrożeniem życia, to jednocześnie dodać trzeba, że ten Szekspirowski teatr władzy sprowadzony został w *Fortynbrasie*... do schematu interpretacyjnego, w pewnym sensie nawet do zbanalizowanej kliszy, na której Głowacki zbudował jakże aktualny, groteskowy przekaz o świecie współczesnym. Pod względem strategii mimetycznej propozycja polskiego autora nie różni się znacząco od innych nawiązań do Szekspira: jak pisze Małgorzata Sugiera, „polskie przepisania *Hamleta* cechuje czytelna doraźność i interwencyjność”³⁵. Nie tylko przecież na przykładzie utworów Romana Jaworskiego (*Hamlet wtóry*) czy Jerzego Żurka (*Po Hamlecie*) można stwierdzić, że dramatopisarze „chcieli przyjrzeć się własnej współczesności przez pryzmat twórczości elżbietańskiego autora; tak zręcznie wykorzystać *Hamleta*, by ich teksty zaczęły mówić o »tu i teraz«, a zarazem mówić donośniej niż inne sztuki, bo korzystając ze wsparcia autorytetu Szekspira i sankcji kanonu”³⁶. Podobnie jest w przypadku tekstu Janusza Głowackiego: wzór literacki posłużył autorowi do opowiedzenia o okrucieństwie ludzi sprawujących władzę, o manipulowaniu tymi, którzy naiwnie wierzą w uczciwe

³⁵ M. Sugiera: *Polska czytana Hamletem...*, s. 39.

³⁶ Ibidem.

reguły gry, o mechanizmach zastraszania ludzkich pionków w świecie teroru³⁷. Z jednej strony trudno potraktować te znaczenia dramatu jako przykład nośnego, atrakcyjnego komunikatu literackiego, z drugiej strony jednak nie można zapomnieć o tym, że tekst Głowackiego, pisany jeszcze w świecie ostrych granic politycznych, stanowi przykład utworu aspirującego do historyzoficznych ujęć i uogólnień, kreowanych z wykorzystaniem dobrze rozpoznawalnego, klasycznego arcydzieła. Późniejsze nawiązania do Szekspira w dramaturgii polskiej nie mają już w sobie nic z tej tendencji; są raczej świadectwami użytkowania, w sposób szczątkowy i uproszczony, wielu znaków-emblematów, kojarzonych powszechnie z twórczością Szekspira, zgodnie z regułą komponowania tworzywa słownego w estetyce recyclingu³⁸.

Literacki rodowód bohaterów sztuki *Fortynbras się upił*, steatralizowane okrucieństwo świata przedstawionego, znaczące imiona postaci traktowanych jak marionetki oraz groteskowe deformacje i wyolbrzymienia pozwalają natomiast na skojarzenie dramatu Głowackiego z twórczością Witkacego. Oczywiście nie w sensie proponowanej przez autora *Szewców* absurdałnej gry w poszukiwaniu metafizycznych dreszczy, ale w aspekcie mechanizacji ucieleśnionej, której tak bardzo obawiał się Witkacy³⁹. Dwaj bohaterowie sztuki Głowackiego — bezwzględny Sternborg i przebiegły Ośmiooki — nieodparcie przypominają Witkacowskich drani⁴⁰. Drani zwykłych, którzy „chcą mieć pieniądze i kobiety, użyć świata i rządzić. Są silni w barach i nie mają żadnych zahamowań. Udają pokornych, żeby dostać się do wyższych sfer”⁴¹. To jacyś dalecy następcy dwóch Towarzyszy, którzy swym pojawieniem się w zakończeniu *Szewców* antycypują społeczeństwo epoki porewolucyjnej, koszmarne zautomatyzowane i bezrefleksyjne⁴². Głowacki, opierając swe pomysły dramaturgiczne na aluzjach do stanu wojennego w Polsce, czyli pośrednio poruszając problem katastrofy społecznej w socjalistycznym pań-

³⁷ Zob. J. Majcherek: *Świat wyszedł z formy*. W: *Fortynbras się upił*. Program przedstawienia. Red. K. Jasińska. Łódź 1990.

³⁸ Pisałam o tym dokładniej w artykule: *Czy Szekspir jest dramaturgiem do szczęścia potrzebny? ... Nawiązania do utworów Szekspira w dramacie polskim po 1989 roku*. W: *Szekspir wśród znaków kultury polskiej...*

³⁹ Zob. J. Błoiński: *Wstęp*. W: S.I. Witkiewicz: *Dramaty wybrane*. T. 2. Kraków 1997, s. 17–22.

⁴⁰ Zob. J. Ziomek: *Personalne dossier dramatów Witkacego*. W: *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*. Red. M. Głowiński, J. Sławiński. Wrocław 1972, s. 84 i nast.

⁴¹ J. Kott: *Witkiewicz, albo Realizm nieoczekiwany*. W: Idem: *Pisma wybrane*. T. 2: *Teatr czytany*. Warszawa 1991, s. 281.

⁴² Ten kierunek skojarzeń nie wydaje się bezpodstawny, zwłaszcza jeśli wziąć pod uwagę dominujący styl recepcji *Szewców* w polskim teatrze powojennym. Można zauważyć, że „teatry sięgają po tę sztukę w momentach społecznych i politycznych przełomów”. Zob. P. Rudzki: *Witkacy na scenach PRL-u*. Wrocław 2013, s. 280 oraz rozdziały: *Witkacy Jerzego Jarockiego, Festiwal „Szewców”, „Szewcy” na wojnie*.

stwie uzależnionym od Związku Radzieckiego, stworzył groteskowy szkic na temat „społeczeństwa rządzonego dyktatorialnie, gdzie struktura władzy jest zamaskowana i niedostępna świadkom wydarzeń”⁴³. W tym świecie nie ma miejsca na jakiegokolwiek uczucia wyższe oraz idealistyczne tęsknoty. Nie ma miejsca na szalonych ideologów, demoniczne kobiety i metafizycznych nienasyceniów. Na polu walki, czyli na politycznej scenie przedstawionej, pozostali tylko dranie dzierżący władzę i szereg uprzedmiotowionych statystów⁴⁴. Do grona upodrzędnionych i zmanipulowanych postaci należą zarówno dwaj bohaterowie pierwszoplanowi, czyli załęczony pijak Fortynbras i osaczony słabeusz Hamlet, jak i pozostałe typy dramatyczne ukazane w sztuce: począwszy od naiwniaka Mortynbrasa, poprzez zapalczywca i tchórza Poloniusza, przestraszonych wartowników, aż po wybitnie instrumentalnie traktowane postaci kobiece. Dagny Borg, pomimo solidnego uniwersyteckiego wykształcenia, jest w tym dramacie przede wszystkim chodzącą ikoną seksu, a Ofelia, zaledwie wspomniana w słowach Poloniusza, to niewiele znacząca aktorka, całkowicie zdana na pomysły sprytnego tatusia. I właśnie fragment, w którym Poloniusz sygnalizuje teatralną karierę swej córki, świadczy dobitnie o jakości państwa przedstawionego — ludzkiego mrowiska, w którym nawet sztuka staje się aktywnością na rzecz umocnienia państwowego systemu indoktrynacji i przemocy:

STERNBORG

Cieszę się, że taki koneser jak ty docenia naszą sztukę.

POLONIUSZ

z furią

Wszyscy artyści i najciekawsze umysły w Danii wiedzą, ile mi zawdzięczają, a ja wiem, jak z nimi rozmawiać. Biedny Yorick bywał u mnie na obiadach. Ja sam, jak wiesz, grałem Cezara na Kapitolu. To ja zaprosiłem aktorów na dwór Klaudiusza i tylko dzięki mojej osobistej interwencji w Elsynorze odbyła się światowa prapremiera „Morderstwa Gonzagi”.

OŚMIOOKI

A po cholere?

POLONIUSZ

z coraz większą furią, waląc pięścią w stół

Bo chciałem i potrafiłem udowodnić, że właśnie w warunkach wzmożonej opieki wojska i policji sztuka rozkwita wprost wyjątkowo.

Fortynbras nagle budzi się, wyciąga sztylet i rozgląda się za kimś do zadżgania. Ośmiooki klepie go uspokajająco po ramieniu, Fortynbras chowa sztylet do pochwy i zasypia.

⁴³ J. Błoński: *Wstęp...*, s. 18.

⁴⁴ Por. uwagi o postaciach Witkacego w książce: L. Sokół: *Groteska w teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Wrocław 1973, s. 123–154.

STERNBORG

A jakie były reakcje na przedstawienie?

POLONIUSZ

Ooo, to był wyjątkowy sukces. Cały świat z radością odnotował to doniosłe wydarzenie, będące dowodem swobody twórczej w Danii. Publiczność oczywiście nie mogła przyjść ze względu na godzinę policyjną, ale król Klaudiusz tak się wzruszył, że dostał ataku serca i w połowie pierwszego aktu trzeba go było wynieść z sali. Mnie i mojej żonie sztuka bardzo się podobała. Nasza rodzina ma zresztą stare tradycje kulturalne. Moja Córka Ofelia grała nawet w teatrze⁴⁵.

Można na określenie tych wszystkich bohaterów stworzonych przez Głowackiego wykorzystać słowa odnoszące się do tekstów Witkacego: „Postacie są znakiem świata, w którym przyszło im żyć. Jego porządek został zburzony, zasady zniesione, rozpadła się wszelka solidność i stałość, a z nią powaga. Dramat, tragedię zastąpiła groteska”⁴⁶. Jest to oczywiście groteska pozbawiona Witkacowskiej estetyki i metafizyki, ale jednocześnie pokrewna twórczości Witkacego jako adekwatny środek wyrazu do przezwyciężenia lub przynajmniej złagodzenia egzystencjalnych lęków: „Naszą jedyną odpowiedzią na wyzwanie rzucone przez rzeczy pozostaje śmiech: u kresu gniewu pojawia się humor, czarny humor”⁴⁷. Witkacy groteskowym śmiechem reagował na lęk przed zanikiem uczuć metafizycznych, Głowacki, doświadczony już socjalistycznym umasowaniem, śmiechem wynikającym z groteskowego połączenia literatury i polityki odreagował napięcia wynikające z momentu historycznego, z realnej groźby konfliktu zbrojnego w komunistycznej Polsce. Dlatego też sztuka Głowackiego spotkała się z tak dobrym przyjęciem na Zachodzie, gdzie postrzegano autora przede wszystkim jako pisarza-dysydenta zza żelaznej kurtyny⁴⁸. *Fortynbras...* w opinii komenta-

⁴⁵ J. Głowacki: *Fortynbras się upił...*, s. 376–377.

⁴⁶ L. Sokół: *Groteska w teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza...*, s. 124.

⁴⁷ J. Onimus: *Groteskowość a doświadczenie świadomości*. Przeł. K. Falicka. „Pamiętnik Literacki” 1979, nr 4, s. 320.

⁴⁸ Ten kierunek światowej recepcji sztuk Głowackiego symptomatyczny pozostaje zwłaszcza na początku emigracyjnej wędrówki autora. Londyńska premiera *Kopciucha* odbyła się w grudniu 1981 roku, tuż przed ogłoszeniem stanu wojennego w Polsce, nic zatem dziwnego, że „sztuka weszła na zachodni rynek na fali największego zainteresowania »Solidarnością« i coraz silniejszą polityczną opozycją w innych krajach Europy Wschodniej”. T. Trojanowska: *Z życzeniami szczęśliwych powrotów: emigracyjne doświadczenie Janusza Głowackiego*. W: *Życie w przekładzie*. Red. H. Stephan. Kraków 2001, s. 184. Podobnie było w przypadku premier amerykańskich. Zarówno wspomniany *Kopciuch*, jak i późniejsze o kilka lat *Polowanie na karaluchy* odbierane były przede wszystkim jako dzieła pisarza-dysydenta, który utrwała w swych tekstach traumatyczne doświadczenie zniewolenia w komunistycznym kraju. Zob. m.in.: F. Rich: *Cinders, a Look at Poland*. „The New York Times”, 21.02.1984; Idem: *Emigré Humor in „Hunting Cockroaches”*. „The

torów to „przewrotnie inteligentny tekst”, który opowiada „o ostatecznym końcu polityki jako wartości moralnej”⁴⁹. W kontekście tej recepcji, prawie równoległej do polskich inscenizacji dramatu, uderzająca pozostaje fala krytyki, jaka spotkała Głowackiego i jego utwór po spektaklu premierowym, zrealizowanym w Starym Teatrze w Krakowie. Przedstawienie, zdaniem większości recenzentów, stanowiło przykład niezbyt wyrafinowanej rozrywki, opartej głównie na grubych aluzjach politycznych i obscenicznym dowcipie⁵⁰. Na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku pomysł przepisania Szekspirowskiego *Hamleta* w stylu teatru natrętnie politycznego określony został mianem „przeterminowanej baśni”⁵¹. Poetyka aluzji, w których mocarstwowa Norwegia nieodparcie przypomina Związek Radziecki, a tajne służby budzą skojarzenia ze sposobem działania KGB, potraktowana została przez recenzentów jako dyskurs kompletnie nieadekwatny do swego czasu. Pojawiła się nawet wśród uwag krytycznych jakże znacząca pointa: „Sztuka Głowackiego i oparte na niej przedstawienie w Starym Teatrze w sposób poniekąd symboliczny zamykają rozdział panowania totalitarnego w kulturze, gdy o problemach władzy i mechanizmach jej sprawowania można było mówić wyłącznie za pomocą literackich metafor”⁵².

Z jednej strony zatem utwór, powstający w warsztacie pisarza przez kilka lat, a opublikowany dopiero w styczniowym numerze „Dialogu” z 1990 roku, okazał się utworem zbyt doraźnym, żeby zagościć na dłużej na polskiej scenie (poza trzema przedstawieniami z 1990 roku — w krakowskim Starym Teatrze, w bydgoskim Teatrze Polskim i w łódzkim Teatrze Nowym — zrealizowano utwór tylko raz, jako słuchowisko w Teatrze Polskiego Radia w 2011 roku⁵³). Z drugiej strony zaś krakowska prapremiera zdecydowanie negatywnie wpłynęła na recepcję dramatu, który — zacytuję Grzegorza

New York Times”, 4.03.1987; E. Oliver: *Happy Hunting*. „The New Yorker”, 16.03.1987; S. Gold: *Polish Emigres Off Broadway*. „The Wall Street Journal”, 18.03.1987.

⁴⁹ Słowa Arthura Millera — cyt. za: http://www.januszglowacki.com/in_English/About/reviews-Fortinbras.htm [data dostępu: 28.06.2013].

⁵⁰ Zob. np.: T. Nyczek: *Fortynbras się upił (ale niepotrzebnie)*. „Gazeta Wyborcza” z dnia 13.12.1990; E. Konieczna: „Fortynbras się upił”. „Echo Krakowa” z dnia 22.11.1990; M. Mikos: *O wyższy poziom rehotu*. „Czas Krakowski” z dnia 12.11.1990; G. Niziołek: *Coś o publiczności*. „Teatr” 1991, nr 1; J. Sieradzki: *Niezgoda na banał*. „Polityka” 1991, nr 1 oraz inne recenzje zgromadzone w wortalu E-teatr: <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/19438,szczegoly.html> [data dostępu: 16.07.2015].

⁵¹ J. Sieradzki: *Niezgoda na banał*...

⁵² L. Czapliński: *Spiskowa teoria „Hamleta”*. „Tygodnik Gdański” 1991, nr 47 — cyt. za: E-teatr — <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/140472.html> [data dostępu: 18.07.2015].

⁵³ Spośród trzech wspomnianych przedstawień najlepiej, także przez samego autora sztuki, przyjęta została inscenizacja bydgoska w reżyserii Andrzeja Marii Marczewskiego. Zob. recenzje zgromadzone w archiwum wirtualnym wortalu E-teatr.pl: www.e-teatr.pl/pl/realizacje/8774,sztuka.html [data dostępu: 3.05.2014].

Niziołka — „nie jest zapewne dziełem wybitnym, ale nie jest taki płaski, jak pokazał go Stary Teatr”⁵⁴. Bo nawet jeśli *Fortynbrasa*... Głowackiego nie ma wiele wspólnego z odkrywczym dialogowaniem z twórczością Szekspira, to na pewno nie można pominąć utworu na liście znaczących polskich sztuk dramatycznych, które tworzą bogaty nurt współczesnej dramaturgii groteski.

Gdyby na przykład, kontynuując wspomniany kierunek refleksji o dramacie, sięgnąć do korzeni dwudziestowiecznej groteski, można by odnaleźć sporo powinowactw *Fortynbrasa*... z *Królem Ubu* Alfreda Jarry’ego. Nie tyle jednak ze względu na temat sukcesji tronu i znaczne deformacje świata przedstawionego czy pretekstowe traktowanie źródeł literackich i niejednołitość nastroju — od farsowej błazenady do elementów grozy, ile — przede wszystkim — ze względu na ekspansywną cielesność i zmechanizowanie postaci przedstawionych. Działania bohaterów sztuki skoncentrowane są w dużej mierze na zaspokajaniu podstawowych potrzeb życiowych: sytości, czystości, popędu seksualnego, a także stanu posiadania. Tę prawidłowość zaobserwować można szczególnie w odniesieniu do faktycznych zarządców państwa — Sternborga i Ośmiookiego, jak i w odniesieniu do *Fortynbrasa* czy nawet jego ojca — „chodzącej kontradycji”, to znaczy ducha, który wciąż pragnie dobrze wypić i zjeść do syta. Zapijaczony *Fortynbrasa* zachowuje się jak nieposkromione w swych cielesnych odruchach bezmyślne ciało. Często zasypia, podczas snu głośno pomrukuje i sapie, a następnie budzi się niemal ze zwierzęcym, instynktownym poczuciem lęku, i od razu, nie patrząc wokół, sięga po broń. Toteż wiele słów i pomruków bohatera potraktować można jako rodzaj organicznego tik. Analogicznie do mowy króla Ubu, język postaci, zamiast służyć komunikacji, „ogranicza się do funkcji cielesnego symptomu. Staje się oznaką gniewu lub strachu na tej samej zasadzie, na jakiej dreszcze sygnalizują trawiącą organizm gorączkę”⁵⁵. Oglądana z tej perspektywy władza państwowa ujawnia się jako ciąg działań strategicznych, zmierzających do pozyskiwania niezbędnych zasobów broni i żywności; na tym przede wszystkim polega polityka Norwegów wobec sąsiedniej Finlandii (nie mówiąc już o Danii, która jako okupowany słabszy kraj siłą rzeczy nadaje się do wykorzystania). W rządach dwóch drabów, które sprawowane są metodami zastraszania i terroru, nie kryje się bowiem żadna idea, żadna misja, nie ma nawet cienia ambicji; pozostaje jedynie pazerność i wola utrzymania dyktatorskiego *status quo*, w którym „szare eminencje” prowadzą rozgrywkę dla własnej wygody i materialnych korzyści, chowając się przy tym za maską zaufanych i usług-

⁵⁴ G. Niziołek: *Coś o publiczności...*, s. 35.

⁵⁵ M. Sugiera: *Potomkowie króla Ubu. Szkice o dramacie francuskim XX wieku*. Kraków 2002, s. 36.

nych wobec królów funkcjonariuszy. Najdobitniej świadczy o tym ostatnia scena sztuki:

Wchodzi Fortynbras w asyście obu Wartowników. Wartownicy ubrani są w ceremonialne stroje. Na głowach mają hełmy. Opuszczone przyłbice zasłaniają im twarze. Fortynbras zatrzymuje się na proscenium. Wartownicy kilka kroków za nim.

FORTYNBRAS

zwracając się do widowni

Wiem, że mnie nie lubicie. Ja też za wami nie przepadam. Ale chciałem was prosić o to, żebyście mi zaufali. Ja wiem, że to nie takie proste. Zabiłem... parę osób. Piłem... dużo. No, ale musicie spróbować. Szczerze mówiąc, nie macie wyjścia. Może uda się zrobić z Norwegii miejsce, gdzie będziecie mogli powiedzieć to, co myślicie i iść spać. A jak was rano obudzi pukanie do drzwi, to będzie to niekoniecznie policja, tylko mleczarz. Niech was Bóg błogosławi. *Opuszcza głowę, jakby się kłaniał, i szybko wychodzi.*

Wartownicy zrywają entuzjastycznie hełmy. Spod przyłbic ukazują się twarze Sternborga i Osmiockiego.

WARTOWNICY

Niech żyje Fortynbras, król Danii i Norwegii!
Ściemnienie⁵⁶.

Finałowe słowa Fortynbrasa nie pozostawiają wątpliwości co do kondycji świata przedstawionego. Jest to państwo, w którym słowa, czyli poręczne instrumentarium każdej władzy, nie desygnują faktycznego stanu rzeczy, maskują jedynie swym retorycznym polotem system permanentnej opresji obywateli. W domyśle czytelników sztuki powstaje zatem sceptyczne wrażenie, że oto wraz z przemówieniem Fortynbrasa rozpoczyna się kolejny cykl rządów władcy sterowanego przez swych zauszników. Dramatopisarz dokonuje analogicznej do tej z *Hamleta*, choć przemieszczonej w stosunku do pierwowzoru, operacji znaczeniowej. Nie ma wątpliwości, że finał sztuki projektuje nadejście etapu być może jeszcze bardziej krwawych rządów państwowych. Rolę silnego władcy wprowadzającego nowy porządek gra jednak nie Fortynbras, ale duet zamaskowanych drabów. To oni właśnie, a nie książę Norwegii, pozostają figurami przemocy, bezwzględności i umasowienia zarazem. W obrazie władzy przedstawionym przez Głowackiego nie ma już bowiem miejsca na konflikt jednostek. Zastąpił go niemalże bezosobowy, bo oparty na dwóch zezwierzęconych osobnikach, proceder systemowej manipulacji każdym wykreowanym władcą. Jan Kott pisał niegdyś o *Tangu* Mrożka: „Edek, ten współczesny Fortynbras zabijający uderzeniem pię-

⁵⁶ J. Głowacki: *Fortynbras się upił...*, s. 419.

ści współczesnego Hamleta, jest z rodziny Witkiewiczowskich pospolitych drani⁵⁷. Współczesny Fortynbras Głowackiego, postać dramatyczna z lat osiemdziesiątych XX wieku, nie powtarza gestu Edka, bo Głowacki inaczej nawiązuje do doniosłej tradycji literackiej⁵⁸. Fortynbras to bohater równie upodrzedniony jak Hamlet; ta słaba zapijaczona jednostka niknie w systemie, który niczym koło zamachowe miażdży każdy nienormalny element mechanizmu władzy państwowej sterowanego przez drabów.

Wydaje się, że cała stworzona przez Głowackiego wizja świata, w którym śmiech jednoczy się z makabrą, zmierza do podobnej pointy, jaką zawarł w swym groteskowym przekazie Alfred Jarry. Zmechanizowane niczym marionetki postaci sztuki można potraktować jako maski, wydobywające na wierzch to, co skrzętnie ukrywane, zarówno przez szeregową jednostkę, jak i przez uzurpatorów władzy. Akurat w *Fortynbrasie*... Głowacki, niczym autor *Króla Ubu*, „kładzie nacisk na to, co w naszych zachowaniach — jak byśmy dziś powiedzieli — performatywne, czyli wciąż powracające w takim samym kształcie, a więc zarazem podatne na śmiech, bo automatyczne i mechaniczne. Poczucie tożsamości zatem rodzi się dla niego z rozpoznania tiku ciała, arbitralnego wobec »świadomego« ja; tiku ciała, przez który ujawnia się prawda duszy⁵⁹. To szydercza prawda o podstawowych potrzebach i seksualnych pożądaniach człowieka, a także o przejmującym strachu przed ich całkowitą utratą w świecie despotycznej władzy. To prawda o lęku przed śmiercią, który prowadzi do spazmatycznych, nerwowych, instynktownych reakcji obronnych.



Choć zabawy Janusza Głowackiego z tekstem Szekspira (i z innymi utworami, może nie tak ostentacyjnie przywołanymi, ale dostrzegalnymi jako rodzaj możliwego nawiązania w sztuce wyrażnie palimpsestowej) spowodzić można w gruncie rzeczy do wykorzystania literatury wedle klucza politycznego, warto również potraktować sztukę o Fortynbrasie jako utwór ze wszech miar biograficzny. W tym sensie, że pozostaje on — metafikcyjną co prawda, ale jednak — sugestywną reprezentacją autorskiego doświadcze-

⁵⁷ J. Kott: *Witkiewicz, albo Realizm nieoczekiwany...*, s. 281.

⁵⁸ Warto wspomnieć w tym kontekście o słynnym wierszu Zbigniewa Herberta pt. *Tren Fortynbrasa*. W utworze tym poeta zestawia dwóch bohaterów Szekspirowskich, konfrontując tym samym dwie odmienne postawy życiowe. Głowacki nie podejmuje utrwalonego w tradycji literackiej wątku Fortynbrasa jako silnego i bezkompromisowego „człowieka władzy, polityka i żołnierza zarazem”. Zob. J. Sławiński: *Zbigniew Herbert „Tren Fortynbrasa”*. W: T. Kostkiewiczowa, J. Sławiński, A. Okopień-Sławińska: *Czytamy utwory współczesne*. Warszawa 1967.

⁵⁹ M. Sugiera: *Potomkowie króla Ubu...*, s. 41.

nia przełomu w życiorysie, to znaczy doświadczenia pękniętej tożsamości w związku z podjęciem decyzji o emigracji. Groteska obecna w *Fortynbrasie*... pełni w pewnym sensie funkcję terapeutyczną i oswaja co najmniej dwa oblicza lęku: po pierwsze, przed znanym, ale groźnym bądź co bądź światem konfliktów politycznych w podzielonej Polsce, po drugie zaś — przed rzeczywistością nierozpoznanych jeszcze do końca zagrożeń, na jakie skazani są obcy, czyli imigranci przybywający do — *par excellence* — Nowego Świata. Podejmujący decyzję o emigracji pisarz, słynący z postawy ironicznej, wybrał w tym momencie swej twórczości inną estetykę. Tak ostentacyjnie zwrócił się w kierunku groteski, „bo obecne w niej przerażenie i śmiech bliższe są odczuciu bycia ofiarą niż panem sytuacji”⁶⁰. W groteskowej optyce i za pośrednictwem wielu pretekstowych literackich nawiązań autor utrwalił doświadczenie istnienia, wynikające z osobniczego niepokoju, z jakiejś utraty pewności co do swego najmocniejszego oręża, czyli języka zaprawionego ironią, dającą poczucie estetycznej przewagi nad światem. W tym sensie powtórzenia literackie, na których oparta została sztuka *Fortynbras się upił*, ujawniają swój nie tylko, co oczywiste, ludyczny i dramatyczny potencjał, lecz także — a może przede wszystkim — antropologiczny aspekt. Są środkiem ekspresji w literackiej reprezentacji doświadczenia lęku — wyrażają kondycję podmiotu wystawionego na egzystencjalną próbę, czyli konieczność samookreślenia się w nowo skrojonych granicach swego świata.

⁶⁰ M. Kraska: *Groteska w czasach popkultury*. „Dialog” 2008, nr 3, s. 40.

Kopciuch i Czwarta siostra

Janusz Głowacki, jako pisarz w swej twórczości od początku szczególnie wyczulony na rytm świata bieżącego, na okoliczności życia codziennego Polaków, na otaczającą autora rzeczywistość społeczną, nie omieszkał zająć się również tematem mediów, które wkraczają coraz intensywniej w egzystencję każdego człowieka. Pisarz poświęcił temu problemowi kilka różnych utworów i wiele wywiadów, a spośród literatury dramatycznej — *Czwartą siostrę* i „poprawionego” *Kopciucha*.

Czwarta siostra sprawia wrażenie utworu okolicznościowego, dramatu — produktu kultury medialnej, silnie przenikającej i kształtującej obecnie życie społeczne na całym świecie. Pod względem zarysowanej w utworze perspektywy oglądu człowieka — jednostki rozpoznającej świat poprzez przekazy medialne różnej treści i wartości — tekst Głowackiego znakomicie wpisuje się w twórczość artystyczną lat dziewięćdziesiątych XX wieku, z właściwą jej rejestracją przemian w doświadczeniu, które naznaczone jest ekspansją kultury audiowizualnej i lękiem wywołanym zmianą trybu uczestnictwa w kulturze dnia codziennego. Nie tylko literatura, w tym literatura dramatyczna, dostarcza wielu przykładów podobnego ujęcia problemów egzystencjalnych człowieka końca XX wieku¹. Również (a może przede wszystkim) film, a więc medium *par excellence* reprezentatywne dla zasygnalizowanych tutaj kontekstów kulturowych, problematyzuje ważne kon-

¹ W dramaturgii polskiej przełomu XX i XXI wieku odnaleźć można sporo tekstów rejestrujących przemiany obyczajowe wywołane ekspansją nowych mediów; w tych tekstach wyraźna tendencja do fetyszyzowania różnych środków przekazu idzie w parze z manifestacją wielu zagrożeń wynikających ze zmian cywilizacyjnych, więc także ze zmian w sposobach komunikowania się między ludźmi. Dobre przykłady to: *Ketchup Schroedera* Domana Nowakowskiego (1997), *Parzyści* Beaty Dziańowicz (1999), *Witajcie w roku 2002* Władysława Zawistowskiego (2000), *Cz@t* Krzysztofa Rudowskiego (2001) czy *Pokolenie porno* Pawła Jurka (2003). Zob. Ł. Drewniak: *Polski Matrix*. „Dialog” 2006, nr 4; W. Baluch: *Po-między-nami. Słaby dyskurs w polskim dramacie współczesnym*. Kraków 2011 (zwłaszcza rozdział III: *Dyskurs dramatyczny w kontekście kultury medialnej*); B. Popczyk-Szczęsna: *Dramaturgia polska po 1989 roku*. Katowice 2013, s. 17–21.

sekwencje oglądu świata zapośredniczonego przez media². Ostatnia dekada XX wieku i początek XXI wieku, czas intensywnego rozwoju mediów elektronicznych, a zarazem czas stopniowego osvajania się człowieka z szybкими przemianami w zakresie komunikacji interpersonalnej, sprzyja powstawaniu przekazów, w których symptomatyczne pozostaje ujawnianie lęków przed nowym, obcym światem i związanych z tym zjawiskiem niepokojów tożsamościowych³.

W *Czwartej siostrze* Janusza Głowackiego mieszają się „czasy, miejsca i konwencje teatralne, układając się w gorzką metaforę naszego świata, podszytą czystym absurdem”⁴. Nie brak również w tej sztuce — próbie zapisu szaleństwa i „błazeństwa końca wieku”⁵ — elementów katastroficznych. Ze względu na zarejestrowany przez autora chaos zdarzeń, satyryczny wymiar postaci i elementy kultury popularnej *Czwarta siostra* łączy się wyraźnie z futurologiczną groteską autora, czyli z *Ostatnim cieciem*. I pierwszy, i drugi z wymienionych utworów powstały bowiem z autorskiego przekonania o totalnym chaosie jako cesze współczesnej rzeczywistości, z jakiegoś poczucia niepewności, czy może nawet lęku, wynikającego z atmosfery przełomu wieków.

Głowacki często powtarza, najdobitniej w autobiografii, słowa o szaleństwie końca XX wieku, o pomieszaniu wszelkich wartości, o upadku kondycji świata i człowieka. Dał temu wyraz w dwóch utworach napisanych w krótkim czasie — w ciągu trzech lat. W *Czwartej siostrze* z 1999 roku Głowacki sięgnął do przeszłości literackiej, by w geście parodii i trawestacji *Trzech sióstr* Czechowa pokazać całkowity rozkład wartości na przełomie XX i XXI wieku. W *Ostatnim cieciu*, powieści z 2001 roku, zobrazował przyszłość w formie futurologicznej makabreski, która opowiada o zbliżającej się zagładzie ludzkości jako konsekwencji postępującego zidiocenia świata. Finał *Czwartej siostry*, podczas którego nowo narodzone niemowlę rozstrzeliwuje wszystkich bohaterów z karabinu maszynowego⁶, to jakby zapowiedź tajemniczych ka-

² Zob. np. M. Hopfinger: *Kultura współczesna — audiowizualność*. Warszawa 1985; *Pejzaże audiowizualne: telewizja, wideo, komputer*. Red. A. Gwóźdź. Kraków 1997; W. Godzic: *Telewizja jako kultura*. Kraków 1999; K. Loska: *Tożsamość i media. O filmach Atoma Egoyana*. Kraków 2006.

³ Zob. A. Giddens: *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*. Przeł. A. Szulżycka. Warszawa 2001; *Media, ciało, pamięć: o współczesnych tożsamościach kulturowych*. Red. A. Gwóźdź, A. Nieracka-Ćwikiel. Warszawa 2006.

⁴ E. Baniewicz: *Strach się bać. „Twórczość”* 2000, nr 3, s. 141.

⁵ *Błazeństwa końca wieku*. [Wywiad z Januszem Głowackim. Rozmawiał Jacek Cieślak]. „Rzeczpospolita” z dnia 14–15.08.1999.

⁶ Finał dramatu przypomina poniekąd koniec sztuki *Szczęśliwe wydarzenie* Sławomira Mrożka; w finale Mrożkowego dramatu pojawia się rozpasane niemowlę z szablą w rękę, symbolizujące anarchizm najmłodszych, „którzy absolutystycznym zapędem autorytetów przeciwstawiają kompletny nihilizm i niespełnaną niczym wolność”. M. Sugiera: *Dramaturgia Sławomira Mrożka*. Kraków 1996, s. 149.

tastrof i wybuchów niszczących świat przedstawiony w *Ostatnim cieciu*, czyli świat przyszłości, którego bohaterowie zasłużyli na karę za niekontrolowane przekraczanie granic ludzkiego istnienia. Oba teksty wynikają z autorskiego przekonania o zagładzie wartości uznawanych przez Głowackiego za cenne, konstytutywne, z poczucia kryzysu relacji międzyludzkich, determinowanych współcześnie żądzą sukcesu i zysku. We wspomnianych utworach, czytanych równolegle, odnaleźć można znane dwudziestowieczne motywy katastroficzne: „wizję szalonego pędu ku zagładzie, obawę przed dehumanizacją życia, która towarzyszy cywilizacyjnemu przyspieszeniu, oraz obserwowanie rozpadu norm moralnych i burzenia zasad etycznego postępowania w imię utrwalonych tradycją ideałów”⁷. Pamiętać jednak trzeba, że dramat i powieść Głowackiego zawierają elementy katastrofizmu typowe dla literatury popularnej — to znaczy kreują obrazy dezorganizacji świata, oparte na stereotypach kulturowych, schematach fabularnych i stałych wzorcach gatunkowych⁸. Szczególnie wyeksponowane zostały przez autora stereotypy narodowościowe, wątki sensacyjne i melodramatyczne oraz baśniowe struktury narracyjne. W obu tekstach Głowackiego dostrzegalna jest również tendencja do mnożenia sensacyjnych pomysłów fabularnych, a także deformacja zdarzeń przedstawionych ukształtowanych w autorskim geście lekceważenia praw zdroworozsądkowej wizji świata.

Ze względu na obecne w *Czwartej siostrze* i *Ostatnim cieciu* upodobanie do deformacji i karykatury, absurdalność i niejednolitość nastroju skojarzyć można te teksty z utworami o cechach groteski. *Czwarta siostra* zawiera pewną dawkę jakości groteskowych, na przykład sceny pomyślane jako prostacka błazenada zachowań postaci, ukształtowane z wyeksponowaniem materialno-cieleśnego pierwiastka egzystencji ludzkiej (inicjacja seksualna, seks oralny, krew nieboszczyka i poród), a także wyolbrzymienia i kontrasty, dostrzegalne w stylu, składni, konfliktach przedstawionych i całym układzie akcji. Pełną gamę efektów groteskowych zawiera natomiast *Ostatni cieć*, utwór napisany zgodnie z zasadą wprowadzania elementów jednocześnie przerażających i śmiesznych. Sporo jest w tej prozie zaskakujących, nonsensownych zdarzeń, których uczestnikami pozostają figury osobliwe, złożone z dziwnych kształtów i wyolbrzymionych cech organicznych. Matka głównego bohatera jako monstrum podłączone do rurek medycznych, żona — o fizjonomii kota, uzyskanej wskutek szeregu operacji plastycznych, córka — worek z wystającą ludzką głową, a także inni bohaterowie — zlepki różnych form, prezentowani są „przy równoczesnym pomniejszaniu, po-

⁷ K. Kłosińska: *Katastroficzna odmiana powieści popularnej*. W: *Katastrofizm i awangarda*. Red. T. Bujnicki, T. Kłak. Katowice 1979, s. 65.

⁸ Zob. W. Krzysztozek: *Schematy fabularne prozy katastroficznej*. W: *Fabula utworu literackiego*. Red. C. Niedzielski, J. Speina. Toruń 1987, s. 88–89.

większaniu lub przeobrażaniu kształtów wziętych z obserwacji"⁹. Dlatego też świat przedstawiony w *Ostatnim cieciu* z powodzeniem uznać można — zgodnie ze słynną definicją Wolfganga Kaysera — za „świat, który stał się obcy”¹⁰. Głowacki przekształca dobrze nam znaną, oswojoną rzeczywistość współczesną „w dziwne i nieprzyjemne miejsce, w świat, w którym nie chce się żyć”¹¹. W *Ostatnim cieciu* groteska ujawnia się również w tym wymiarze, o którym pisze dokładnie Michaił Bachtin. W historiach opowiadanych przez bohaterów dominuje pierwiastek materialno-cielesny. Zwłaszcza wątek miłości i fascynacji erotycznej głównego bohatera, podnieconego widokiem puszystej kucharki, wyróżnia się aprobującym przedstawieniem cielesności, która „staje się tak gigantyczna, wybujała, nieograniczona”¹². Ciało zmienia się w tekście Głowackiego w fetysz, jako przedmiot zarówno adoracji, jak i eksperymentu. Tak jakby pozostało jedynym gwarantem szczęśliwego istnienia człowieka i fundamentem tożsamości, budowanej na jakości wyglądu i sprawności poszczególnych członków.

Przeładowanie akcji zdarzeniami czy formami osobliwymi, charakterystyczne dla wspomnianych utworów, wywołuje wrażenie obcości świata przedstawionego, jednak bez wpisanego w te wizje efektu grozy. Rzeczywistość fikcyjna kreowana jest bowiem z komicznym dystansem. Pojawiające się motywy katastroficzne, zgodnie z założeniami literatury popularnej, pełnią przede wszystkim funkcję konsolacyjną¹³. Śmiech rozbraja poczucie zagrożenia, łagodzi lęk przed wszelkimi unaocznionymi konsekwencjami uprzedmiotowienia człowieka i stechnicyzowania świata. Zawiesza w pewnym stopniu poczucie zwątpienia w wartość relacji międzyludzkich. Pomimo wszystko jednak, pomimo dosadnej ekspresji, karykatury i literackiej błazenady, dramat i powieść Głowackiego, oparte na wyznacznikach kultury i literatury popularnej, układają się w literacki dyskurs, który znamionuje autorskie, zamaskowane śmiechem poczucie kryzysu kondycji i tożsamości człowieka schyłku XX wieku.

W *Czwartej siostrze* jedną z ważniejszych przyczyn degradacji autonomicznych podmiotowości, które zastąpione zostały przez zestaw burleskowych figur dramatycznych, jest uzależnienie postaci przedstawionych od wszechobecnej kultury audiowizualnej. Nietrudno zauważyć, że świat, w którym żyją bohaterowie dramatu, „w dużym stopniu tworzony jest przez media, podobnie jak wiedza o nim zapośredniczona jest przez środki maso-

⁹ A. Janus-Sitarz: *Groteska literacka. Od diabła w Damaszku po Becketta i Mrożka*. Kraków 1997, s. 20.

¹⁰ W. Kayser: *Próba określenia istoty groteskowości*. Przeł. R. Handke. „Pamiętnik Literacki” 1979, nr 4, s. 277.

¹¹ A. Janus-Sitarz: *Groteska literacka...*, s. 22.

¹² M. Bachtin: *O grotesce*. Przeł. L. Flaszen. „Odra” 1967, nr 7–8, s. 31.

¹³ Zob. W. Krzysztozek: *Schematy fabularne prozy katastroficznej...*

wego przekazu”¹⁴. Ewidentnym przykładem takiego uzależnienia od mass mediów pozostaje nastolatka Tania, dla której telewizja i reklamy stanowią podstawowe źródło wiedzy oraz pełnią „istotną rolę w budowaniu opinii i światopoglądu młodego człowieka”¹⁵. Najmłodsza z siostr, która swobodnie i bez jakiegokolwiek porządku łączy w swych wypowiedziach okruciny wiedzy szkolnej z wiedzą zaczerpniętą z fabuł filmowych, a także reklamowe migawki z fragmentami obejrzanych dzieł sztuki, z prawdziwym zachwytem i młodzieńczą fascynacją reaguje na każdy element rzeczywistości przypominający jej obrazy widziane na ekranie. Świat zobaczony w telewizorze lub w kinie stanowi nieodzowny punkt odniesienia w formułowaniu przemyśleń i ekspresji pragnień młodej bohaterki. Wydaje się, że w portretowaniu Tani autor wykorzystał wszelkie możliwe schematy poznawcze, określające sposób myślenia (i mylenia się) nastolatków, czerpiących wiedzę o świecie z płaskiego ekranu telewizora:

TANIA (*przeglądając kasety*) O Jezu, masz „Titanica”. I „Zakochanego Szekspira” [...].

A nie masz „Pretty Woman”?

KOSTIA Nie wiem. Ja tego nie oglądam. Ja nie mam czasu.

TANIA W tym klubie, cośmy byli później...

KOSTIA „Młot i Sierp”

TANIA No. Ci faceci, co skakali na nago do tego wielkiego akwarium i pływali z rybami i żółwiem?

KOSTIA To co?

TANIA To pedały? Jezu, jakie garnitury. (*ogląda garnitury*)

KOSTIA A bo co?

TANIA Widziałam taki film w telewizji.

KOSTIA O pedałach?

TANIA Nie. Jak pływają pod wodą na wyspach. Wszystko kolorowe: woda, żółwie, ryby, palmy, węże...

KOSTIA To na Karaibach. Byłem tam.

TANIA Nie? Opowiedz.

KOSTIA No wszystko kolorowe: woda, żółwie, ryby, palmy, węże...

TANIA O Jezu, to tak, jak widziałam na tym filmie. O smoking, Armani... mogę przymierzyć... (*wkłada marynarkę od smokingu*) Tutaj wszystko szare, brudne, smutne¹⁶.

Zacytowany fragment sztuki w prześmiewczy sposób ilustruje zjawisko ogromnego wpływu środków masowego przekazu na ludzką, indywidu-

¹⁴ K. Loska: *Tożsamość i media...*, s. 20.

¹⁵ W. Godzic: *Media i celebryci, czyli pozorna banalność codzienności*. W: *Nowoczesność jako doświadczenie. Analizy kulturoznawcze*. Red. A. Zeidler-Janiszewska, R. Nycz, B. Giza. Warszawa 2008, s. 148.

¹⁶ J. Głowacki: *Czwarta siostra*. „Dialog” 1999, nr 10, s. 19–20.

alną i zbiorową, wyobraźnię. Do sytuacji przedstawionej, tak jak do wielu innych scen dramatycznych sztuki, jak ułał pasują słowa Zygmunta Bauma-
na o medialnym wymiarze współczesnych tożsamości: „Wspaniałe obrazy z wszędobylskich ekranów stają się wzorcem rzeczywistości, miarą jej wartości i impulsem do poddawania jej przeróbkom, które uczyniłyby ją równie powabną. Pożądanym życiem jest »życie jak na ekranie«. Życie faktycznie przeżywane nie wytrzymuje tej konfrontacji, zostaje pomniejszone i odrealn-
nione, dotąd przynajmniej, dokąd samo nie wyświetli się na ekranie”¹⁷.

Dwie pozostałe siostry, choć nie są tak przesiąknięte obrazami z ekranu telewizora, równie łatwo ulegają wpływowi przekazów medialnych i też podziwiają atrakcyjne rynkowe wzorce tożsamości. Bezkrytycznie wielbią swych partnerów, bo to oni właśnie stanowią wcielenie sukcesu w społeczeństwie konsumpcyjnym: polityk i reżyser jako osoby publiczne osiągnęli mistrzostwo w kreowaniu swego wizerunku, zwłaszcza prezentowanego kobietom naiwnym, spragnionym miłości, a przede wszystkim — bohaterkom biednym, dla których „mieć” oznacza „być”. Siostry, uwiedzione bogactwem swych mężczyzn, podziwiają wszelkie oznaki ich społecznego statusu, poczynając od drobnych markowych gadżetów i ubrań, skończywszy na medialnej rewii obfitości, czyli obserwacji transmisji wręczenia Oscarów, w której uczestniczy ukochany Katii — John. Bohaterki, usytuowane przed telewizorem, pochłonięte oglądaniem atrakcyjnego medialnego obrazka, wydają się jeszcze bardziej spragnione uznania i pieniędzy. „Poczucie ubóstwa rzeczywistości staje się tym dosadniejsze, a pragnienie zakosztowania, choćby przelotnie, błogości wybierania tym bardziej dojmujące, im więcej wolności na ekranie i im bardziej nęcą i uwodzą pokusy z wystaw centrów handlowych. Im bogatsi są bogaci, tym biedniejsi czują się biedni. Im więcej możliwości wyboru zdają się mieć bogaci, tym nieznosniejsze staje się życie bez wybierania”¹⁸.

Wykreowany przez Głowackiego świat trzech sióstr to mikrokosmos ubóstwa i depresji spowodowanej niemożnością zmiany sytuacji. Stagnacja postaci wynika z przekonania, że brak pieniędzy utrudnia jakiegokolwiek działanie i pozbawia życie sensu. Bogaty i kolorowy „inny” świat, dostępny pośrednio, bo znany jedynie z prasy i telewizji, tylko pogłębia frustrację bohatererek i ich ojca. Różnorodne plany zdobycia gotówki (na przykład pomysł ojca, żeby posłać Tanię na lekcje tańca, bo Barysznikow zarabia mnóstwo dolarów) ujawniają naiwność i prostactwo jednostek, które tworzą rodzinę nieudaczników. Marzenie o pieniądzach pozostaje swoistym lejtmotywem sztuki, a zarazem przyczynkiem ogólnej degradacji bohaterów przedstawi-

¹⁷ Z. Bauman: *Tożsamość — jaka była, jest i po co?* W: *Wokół problemów tożsamości*. Red. A. Jawłowska. Warszawa 2001, s. 14—15.

¹⁸ Ibidem, s. 19.

nych. Głowacki szyderczym gestem pokazuje, że sto lat po powstaniu *Trzech sióstr*, wbrew nadziejom Iriny i Wierszynina, ludzie nie czują się szczęśliwi — nie tylko dlatego, że dziś równie łatwo i bezkrytycznie ulegają własnym złudzeniom, ale przede wszystkim dlatego, że utożsamiają własne szczęście z faktem posiadania pieniędzy.

Inny przykład uprzedmiotowienia człowieka, a zarazem zobrazowanie tożsamości określonej przez ekrany odnaleźć można w satyrycznym portrecie Kostii. Ten młody chłopak, niegdyś student, obecnie gangster handlujący bronią, co prawda zdobywa pieniądze bez najmniejszego wysiłku, posiada wiele markowych przedmiotów i cieszy się ogólnym szacunkiem wśród sąsiadów, nie jest jednak zadowolony z życia, bo pragnie być widziany i podziwiany, najlepiej w Hollywood. W rozmowie z Tanią wyznaje:

Mnie chodzi, żeby mnie pokazywali w CNN¹⁹.

Aby spełnić swe pragnienia, Kostia gotów jest nawet sprzedać się, to znaczy zawrzeć fikcyjny ślub z lesbijką lub pedałem; gwarantowana dzięki temu związkowi możliwość zaistnienia bohatera w prasie i telewizji byłaby bowiem w przekonaniu Kostii miarą prawdziwej, spełnionej egzystencji.

Nie trzeba udowadniać, że ukazane w sztuce postaci dramatyczne to dość jednowymiarowe persony, motywowane pragnieniem dobrobytu i uznania ze strony innych ludzi, przesiąknięte wzorcami kultury popularnej. Są to bohaterowie, którzy niejednokrotnie budują swe „ja” z pomocą obrazów kreowanych w mediach. Tożsamość postaci, jeśli w ogóle użyć można tego pojęcia na określenie figur rodem z burleski, zrównana jest „z wizualnym sygnałem — poszlaką, którą inni mogą zobaczyć”²⁰, z kształtem ciała, ubraniem, przedmiotami codziennego użytku czy też miejscami, gdzie się bywa... Można rzec, że Głowacki z dużą dawką szyderstwa i dramaturgicznego *buffo* sportretował w swych karykaturalnych postaciach tożsamość konsumencką, która „spłyca, redukując człowieka do materialnego wymiaru”²¹. Nie dziwi zatem banalność i bajkowość kontekstu prezentacji tego rodzaju tożsamości, słabej i rozproszonej wśród wielu pokus globalnego rynku.

Zabiegi jawnoteatralne w sztuce Głowackiego znakomicie podkreślają wspomnianą ogromną rolę mediów, ich wpływ na mentalność i świadomość bohaterów. Pisarz umieszcza zdarzenia dramatyczne w ramie kompozycyjnej, którą tworzy ceremonia wręczenia Oscarów na początku i pokaz reklamowy kamizelki kuloodpornej na końcu sztuki. Obie te sytuacje rozgrywają się na proscenium, stanowiąc ironiczną klamrę historii przedsta-

¹⁹ J. Głowacki: *Czwarta siostra...*, s. 21.

²⁰ A. Jawłowska: *Tożsamość na sprzedaż*. W: *Wokół problemów tożsamości...*, s. 70.

²¹ *Ibidem*, s. 57.

wionej. Zarówno moment wręczania hollywoodzkich nagród, jak i moment prezentacji efektownego produktu powtórzone zostały przez autora w akcji właściwej dramatu: najpierw w scenie pierwszej aktu II, gdy siostry z napięciem obserwują transmisję z medialnej ceremonii na ekranie telewizora, potem zaś — tuż po zabójstwie Kostii — w momencie, kiedy dwaj panowie z mafii (Iwan Pawłowicz i Misza) prezentują zalety kamizelki kuloodpornej i negocjują z Babuszką warunki kontraktu reklamowego. Pomysły kompozycyjne autora, szatującego fabułę dramatu na szereg farsowych scenek rodem z sitcomu, dobitnie określają kondycję bohaterów przedstawionych. Głowacki odwzorowuje w karykaturalnym zniekształceniu rzeczywistość społeczną końca XX wieku, wypełniając sceny dramatyczne „postaciami, które żyją w świecie pozbawionym spójności, pokawałkowanym, rozbitym i nieciągłym, a przede wszystkim określonym przez środki masowego przekazu”²².

Obecny w sztuce efekt obcości, gwarantowany przez nagłe zwroty akcji oraz zmiany nastroju, skutecznie podważa wiarygodność świata przedstawionego. Nie tylko jednak ze względu na obraną przez autora komiczno-farsową konwencję prezentacji zdarzeń, która z definicji projektuje niezbędny dystans do świata fikcyjnego. Podważana przez autora wiarygodność zdarzeń przedstawionych to wyraz jego krytycyzmu w stosunku do dawkowanych bez umiaru medialnych przekazów, które aspirują do miana faktograficznych raportów ze świata. Medialna manipulacja podkreślona została szczególnie przez użycie w akcji sztuki starego dobrego chwytu przebieranki: młody chłopak przebrany został za kobietę, dzięki czemu powstał film dokumentalny o dziewczynie, „która przeszła przez piekło”²³. Krótka scena — wywiad z Kołą, czyli Sonią Oniszczenko, przypominający przesłuchania dziewcząt z poprawczaka utrwalone w *Kopciuchu* — podaje w wątpliwość autentyczność jakiegokolwiek przekazu konstruowanego dla mass mediów, zwłaszcza zaś wiarygodność tych programów telewizyjnych, które opatrzone są określeniami gatunkowymi typu „dokument” czy „testimonial”.

Czwarta siostra, pełna kpiny i karykatury, momentami zbyt dosadna, krytykowana za płaskie odwzorowanie świata, żonglerkę stereotypami i prostotą autorskich diagnoz, *summa summarum* wpisuje się w szereg przekazów z przełomu wieków na temat pułapki widzialności, tak charakterystycznej dla naszej ponowoczesnej kultury. Przypomina się w tym miejscu konstatacja Zygmunta Baumana: „Ze społeczeństwa panoptycznego przenieśliśmy się do synoptycznego: teraz wielu obserwuje nielicznych. Miejsce nadzoru zajął spektakl, a jego moc egzekwowania karności jest równie potężna.

²² K. Loska: *Tożsamość i media...*, s. 43.

²³ J. Głowacki: *Czwarta siostra...*, s. 6.

Dyscyplina nie jest efektem przymusu, lecz kuszenia i uwodzenia, a posłuszeństwo wobec władzy przybiera pozór korzystania z wolnej woli²⁴. W kontekście takich socjologicznych diagnoz nie dziwi przebieg akcji i rysunek postaci w dramacie Głowackiego. Bohaterowie *Czwartej siostry* (w tym szczególnie pierwszoplanowe trzy siostry, kuszone perspektywą szczęśliwego życia w Ameryce i uwodzone bogactwem swych mężczyzn) to przede wszystkim obiekty do wykorzystania przez innych, sprytniejszych, a także instrumenty finansowych przetargów, bez żadnych szans na uzyskanie statusu podmiotowego.



Wydaje się, że wspomniany niszczący wpływ mediów na życie człowieka stanowi dominujący problem również w uwspółcześnionym przez Janusza Głowackiego *Kopciuchu*, który zrealizowany został w 2004 roku na jednej ze scen Teatru Narodowego²⁵. Autor, zachęcony powodzeniem scenicznym sztuki, dzięki której udało mu się zaistnieć na scenach angielskich i amerykańskich, powrócił do dramatu sprzed dwudziestu pięciu lat, odświeżył dawne dialogi dramatyczne i zarekomendował utwór właśnie za pomocą jego wątku medialnego: „Wszyscy wiemy, że w tej chwili media rządzą światem. Mówią prawdę albo kłamią, kreują, a jeśli ktoś się chce im sprzeciwić — niszczą. O tym jest ta sztuka. Na mediach robi się największe pieniądze. Są lepszym interesem niż ropa i pornografia. To będzie szło dalej aż do zupełnego obłędu. Siedząc w USA, widzę to bardzo wyraźnie, ale i w Polsce już to nieźle widać”²⁶. Przytoczony komentarz Głowackiego sytuuje „poprawionego” *Kopciucha* niezwykle blisko *Czwartej siostry* — jako *signum temporis* właśnie. Nie tylko zresztą ze względu na wyeksponowany w obu sztukach chaos cywilizacyjnego przyspieszenia, lecz także z powodu nawiązania do baśni. Historia Kopciuszka jako matryca zdarzeń przedstawionych w dramatach pozwala bowiem pisarzowi na sceptyczne diagnozy na temat jakże aktualnej współczesności, na temat uspołecznionych jednostek, które pozostają pod wielkim wpływem pożytecznych skądinąd bajkowych narracji.

Zaskakujące pozostaje, jak niewiele — w stosunku do zapowiedzi wznowienia *Kopciucha* — zmienił autor w nowszej wersji sztuki, opublikowanej w 2004 roku w programie warszawskiego przedstawienia, a na-

²⁴ Z. Bauman: *Tożsamość — jaka była, jest i po co?...*, s. 16.

²⁵ J. Głowacki: *Kopciuch*. Reż. W. Pomerantz. Scenografia P. Dobrzycki. Teatr Narodowy w Warszawie (Teatr Mały). Premiera: 26.06.2004.

²⁶ *Bajka o mediach*. [Wywiad z Januszem Głowackim. Rozmawiała Dorota Wyżyńska]. „Gazeta Wyborcza” — „Gazeta Stołeczna” z dnia 26.06.2004, dodatek „Kultura”, s. 7.

stępnie w antologii 5 1/2²⁷. Zmienił się oczywiście język postaci, wzbogacony o elementy współczesnych obyczajów i dosadniejsze wulgaryzmy w slangu „rezydentek” zakładu poprawczego; zmieniły się piosenki śpiewane przez dziewczęta pod kierunkiem sadystycznego Zastępcy Dyrektora, zmienił się także sposób artykulacji codziennych przyśpiewek, głównie dzięki rapowaniu, zwłaszcza w momentach względnej swobody dziewcząt. Zmodyfikowane zostały atrybuty epoki, wskazujące zestaw atrakcyjnych zawodów, status materialny postaci czy upragnione przedmioty pożądania (bodyguard w miejsce wykidajły, ochroniarz zamiast magazyniera w sklepie spożywczym, bmw i audi zamiast mercedesa czy też narkotyki i środki halucynogenne zastępujące upragnioną niegdyś paczkę papierosów marlboro)²⁸. Całe to poprawione zaplecze rodzajowe świata przedstawionego przypomina w gruncie rzeczy delikatny retusz na starym obrazie. Niewiele zmian (także językowych) dokonał natomiast autor w tym, co zasadnicze dla sztuki — te same frazy ujawniające cały mechanizm manipulacji i przemocy wprowadzone w inny kontekst obyczajowy brzmią niezwykle dobitnie. Uderzające jest zwłaszcza powtórzenie wypowiedzi, które dotyczą realizacji filmu dokumentalnego, a tak naprawdę sankcjonują opresyjny wymiar hierarchii obowiązującej zarówno wśród urzędników państwowych, jak i w społeczności poprawczaka. Słowa Inspektora i Zastępcy Dyrektora, skierowane do ich podwładnych, znakomicie manifestują dominację tych bohaterów, a ze względu na nikłą wartość informacyjną i pusto brzmiące slogany stanowią klarowny przykład dyskursu zastraszania:

INSPEKTOR

Powstanie tego filmu dowodziłoby naszej odwagi w pokazywaniu trudnych aspektów naszego życia. Z drugiej jednak strony nie ma żadnego powodu, żeby pokazywać aspekty trudne zamiast pogodnych. Nie chodzi o to, żeby się do nas tam, wie pan, nie zniechęcili. W związku z tym jestem jak najdalszy od tego, żeby pana zachęcać do wyrażenia zgody na nakręcenie tego filmu, jak również jak najdalszy od tego, żeby pana zniechęcać. Jednym słowem, niech pan udzieli

²⁷ J. Głowacki: *Kopciuch*. W: Idem: *Kopciuch. Program przedstawienia*. Red. K. Fogler. Warszawa 2004; J. Głowacki: *Kopciuch*. W: Idem: *5 1/2. Dramaty*. Warszawa 2007. Warto natomiast przypomnieć, że znaczne zmiany występują między pierwodrukiem sztuki w „Dialogu” (1979, nr 8) a książkową wersją tekstu, opublikowanego wraz z *Meczem* (Warszawa 1981). Głowacki rozbudował końcowe partie dramatu o znaczące dla wymowy całości fragmenty, to znaczy scenę układania się Zastępcy Dyrektora z Księciem, rozmowę Kopciuszka z Księciem oraz znakomitą scenę przymusowej nauki nowych słów piosenki.

²⁸ Zob. Z. Majchrowski: „Kopciuch”, czyli nasze małe psychodramy. W: *Dramaturgia Janusza Głowackiego — trochę teatru*. Red. J. Ciechowicz. Gdańsk 2013, s. 71–75.

wszelkiej pomocy... albo odmówi i postara się zapobiec temu ze wszystkich sił.

[...]

ZASTĘPCA

Jak już z całą pewnością wiecie po linii nieoficjalnej, w naszym zakładzie będzie oczywiście kręcony film tu obecnego wybitnego reżysera. Powinniście być dumne, ponieważ żaden inny zakład na terenie naszego kraju nie może o sobie powiedzieć, że właśnie w nim się kręci film. Wy, to znaczy te z was, które zostały wytypowane, będziecie przedstawiać bajkę o przygodach niejakiego Kopciuszka według oryginału, natomiast reżyser będzie to nakręcał na film i uzupełniał według swojego pomysłu. Od tej pory wiecie dokładnie, a nawet oficjalnie, o co się rozchodzi. Reżyser, podobnie jak my, chce wam, oczywiście, dopomóc. Film będzie pokazywany w kraju oraz za granicą, mianowicie w miejscowości... Ob... Obe...

REŻYSER

Oberhausen.

ZASTĘPCA

Właśnie. Jeżeli się postaracie i nasz film wygra festiwal, to w grę może wchodzić co najmniej nominacja do Oskara. To by było na tyle. Po drugie: udział w filmie jest dobrowolny, w związku z tym dla dopełnienia formalności ja się was zapytuję, czy chcecie zagrać w tym filmie, a wy możecie podchwycić tę moją inicjatywę i odpowiedzieć: chcemy zagrać w tym filmie. A ja wam wtedy muszę odpowiedzieć: zgoda. Oczywiście, gdyby z wami ten eksperyment nie wyszedł, to ja bym was musiał po prostu przydzielić do kręcenia tego filmu, ale myślę, że do tego nie dojdzie. No co, dziewczęta, chcecie zagrać?

DZIEWCZĘTA

Chcemy!

ZASTĘPCA

Rozejść się²⁹.

Pomimo zasadniczej zmiany społeczno-politycznego kontekstu zdarzeń przedstawionych autor sztuki, tak wrażliwy na rejestrowanie różnych stylów wypowiedzi i aktualnej mowy potocznej, nie wprowadza w nowej wersji *Kopciucha* prawie żadnych zmian w wypowiedziach bohaterów-dysponentów władzy. W nowszej wersji *Kopciucha* Inspektor tymi samymi słowami, które zostały mu przypisane kilkadziesiąt lat wcześniej, uchyla się od odpowiedzialności za skutki wizyty ekipy filmowej w poprawczaku, zrzucając całą odpowiedzialność na podwładnego, czyli Dyrektora ośrodka. Podobnie Zastępca Dyrektora w ten sam werbalny sposób zmusza dziewczyny do wyrażenia zgody na udział w przedstawieniu. Głowacki jest zbyt

²⁹ J. Głowacki: *Kopciuch*. W: Idem: *Kopciuch. Program przedstawienia...*, s. 36, 44.

wprawnym użytkownikiem języka, żeby pozwolić sobie na zlekceważenie zależności między dialogiem dramatycznym a „żywym”, współczesnym słowem. Dlatego też jeśli pozostawia w ustach swych postaci te same sformułowania, to znaczy wyciągnięte z lamusa (z wcześniejszej wersji sztuki) wypowiedzi prominentów, trudno posądzać go o pisarskie zaniedbanie. Powtórzenie służy w tym przypadku wyeksponowaniu procedury dyscyplinowania umysłów, niezależnej od okoliczności historycznych i dominującej ideologii. Lektura „przepisanego” *Kopciucha* w kontekście pierwowzoru, z uwzględnieniem nielicznych, niemal subtelnych poprawek autora pozwala sądzić, że Głowacki utrwała w swej sztuce reguły działań pedagogicznych i resocjalizacyjnych w klimacie „teorii tresury”. Panujący w świecie przedstawionym reżim wychowawczy, wzmocniony w przypadku „nowego” *Kopciucha* dzięki wprowadzeniu dosadniejszych wulgaryzmów, a tym samym bardziej brutalnych relacji między postaciami, budzi skojarzenia z opisanymi przez Michela Foucaulta technikami ujarzmiania człowieka w imię zasady „podatności — przydatności”³⁰.

Wychowanki poprawczaka, pozbawione czułości i opieki rodzicielskiej, są niezwykle podatne na treści wpajane przez Zastępcę — szalonego doktrynera, który naucza, grozi i karci z satysfakcją sadysty. Najlepszym przykładem toksycznej relacji między bohaterkami i ich pedagogiem pozostają momenty, kiedy dziewczyny (najwidoczniej nie raz zastraszane i dyscyplinowane) mechanicznie recytują wypowiedzi jednoznacznie „nie swoje”, kiedy odpowiadają, że najwięcej krzywd wyrządził im Hitler i/lub Stalin, a najwięcej dobroci doświadczyły od Zastępcy. Bohaterki są też niezmiernie przydatne dla swych „opiekunów”, którzy rozładowują własne frustracje zarówno przemocą, jak i zupełną obojętnością wobec kondycji upodrzędzonych wychowanek. Zastępca z wyraźnym upodobaniem wykorzystuje je seksualnie, a Dyrektor, zagubiony frustrat, skrzętnie korzysta z porad wyróżniającej się podopiecznej, nie dostrzegając przy tym wcale sytuacji zażuczcia Kopciuszka. Wydaje się momentami, że cały ten system opresyjnych reguł, które panują w poprawczaku, funkcjonuje właśnie ze względu na Zastępcę i Dyrektora, wynika z ich potrzeby odreagowania napięć emocjonalnych oraz złagodzenia kompleksów³¹.

³⁰ M. Foucault: *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. Przeł. T. Komendant. Warszawa 1993, s. 163 i nast.

³¹ Nawiasem mówiąc, hierarchiczny układ postaci w sztuce nie eliminuje pokazywania różnych śmiesznych reakcji i słabostek bohaterów silniejszych i uprzywilejowanych w dramatycznej rozgrywce. Dyrektor to osobnik mocno sfrustrowany problemami małżeńskimi, a Zastępca to narcystyczny karierowicz, któremu wyjątkowo zależy na autoprezentacji przed kamerą. Pierwszy z tych bohaterów wykreowany został na podobieństwo wielu słabych, zakompleksionych inteligentów, w dodatku skazanych na współżycie z dominującą partnerką/żoną. To typ postaci charakterystyczny dla kame-

Sposób ukazania świata przedstawionego w sztuce Głowackiego porównać można z analizą porządku społecznego, zawartą w książce Michela Foucaulta *Nadzorować i karać*. Uprawnia do tego jednak nie tyle zamiar nobilitowania przeze mnie obyczajowej sztuki środowiskowej o mieszkankach poprawczaka, ile właśnie akt powtórzenia tekstu wykonany przez autora; ten ostatni, uwspółcześniając swą sztukę sprzed lat, deklaruje się jako obserwator społecznych manipulacji i pedagogicznych nadużyć. Głowacki wizualizuje te (nienowe) problemy w utworze, który wyrasta z doświadczeń faktograficznych, a aspiruje do miana dramaturgii modelu. Warto w tym kontekście przywołać teoretyczne uwagi Jana Błońskiego i stwierdzić, że dramatopisarz „bierze przestrzeń naturalistyczną, jednorodną zatem i podobną do przestrzeni codziennego doświadczenia publiczności. Następnie zaś rozbija i zniekształca tę przestrzeń jaskrawymi schematami, zaczerpniętymi z teorii, która ma to doświadczenie porządkować czy wyjaśniać”³². Wspomniane schematy w dramacie Głowackiego to na przykład dość oczywisty rozkład sił, w którym mężczyźni to oprawcy, a kobiety — ofiary. To również skrajnie negatywne doświadczenia życiowe młodych przestępczyń i równie skrajna naiwność nastolatków, które odreagowują życiowe traumy wzruszeniem i płaczem nad losami współczesnego Kopciuszka. „Teoria” zaś, przemycona gdzieś pomiędzy dialogami a songami postaci dramatu, to sceptyczne przekonania na temat polityki przymusu, warunkującej zdecydowaną większość międzyludzkich relacji: od tych rodzinnych, poprzez wychowawcze, na zawodowych kończąc.

W przedstawionym w dramacie Głowackiego poprawczaku obowiązuje nieustanny nadzór i podgląd. Stały rozkład zajęć dla wychowanek służy kontroli ich aktywności, a także uniemożliwia niepotrzebne, szkodliwe

rałnych sztuk rodzinnych Janusza Głowackiego. Dyrektor, rozmawiając z Kopciuszkiem, zachowuje się podobnie jak bohater ze słuchowiska *Spacer przed snem*, który zwierza się ze swych małżeńskich kłopotów przypadkowo spotkanej dziewczynie; Głowacki (nie bez pisarskiej uciechy, jak sądzę) powtarza nawet imię psa (Cisia), który pozostaje w kilku sztukach elementem małżeńskiej rozgrywki męża z żoną. Zupełnie inaczej wygląda natomiast postać Zastępcy Dyrektora. We wcześniejszej wersji *Kopciucha* był to pochłonięty karierą aparaczyk, który doskonale wiedział, jak szkalować potencjalnych przeciwników. W sztuce uwspółcześnionej pojawia się natomiast jako religijny oszołom, gotowy w imię hasel zbawienia i ochrony wartości dokonać największych upodnień drugiego człowieka. W obu wizerunkach postaci Zastępcy, trochę dla śmiechu i satyrycznej zgrywy, trochę zaś ku przestrodze, powtarza Głowacki, za każdym razem w adekwatnym do epoki rodzajowym kostiumie, diagnozę typową dla literatury dydaktycznej: przekonanie, że w zbiorze osobników ludzkich, motywowanych walką o własne interesy, zawsze znajdzie się okrutnik i despota, skrzętnie ukrywający swe prawdziwe intencje pod maską oficjalnych, szlachetnych słów.

³² J. Błoński: *Dramat i przestrzeń*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. Red. J. Degler. T. 1. Wrocław 2003, s. 133.

z punktu widzenia regulaminu rozpraszanie się. Znakomicie funkcjonuje w tej przestrzeni rozbudowany „stosunek sygnalizacji”, dzięki któremu polecenia wychowawcy wykonywane są bez sprzeciwu, niemal natychmiast: „mało słów, mało wyjaśnień, na koniec całkowita cisza przerywana jedynie sygnałami — dzwonkiem, klaskaniem w dłonie, gestem, zwykłym spojrzeniem nauczyciela”³³. Zwłaszcza dwa fragmenty sztuki znakomicie ilustrują wspomniane techniki dyscyplinowania. Pierwszy to bezsłowny moment, podczas którego Zastępca manifestuje swą silną pozycję tresera, uzyskując oczekiwaną reakcję podporządkowanych dziewcząt. Bohater nie musi nic mówić, wystarczą tylko jego pojedyncze gesty:

*Po chwili w półmroku otwierają się drzwi, pojawia się w sypialni ZASTĘPCA. Za nim REŻYSER. ZASTĘPCA przez chwilę stoi w milczeniu, po czym stuka kluczem w oparcia dwóch łóżek i wychodzi z REŻYSEREM. DOBRA WRÓŻKA i MACOCHA w milczeniu podnoszą się z łóżek i wychodzą za nimi*³⁴.

Drugi fragment dramatu to pełna napięcia wymiana spojrzeń między Zastępcą a przywódczynią grupy, która odgrywa rolę Księża. Ze spotkania tych spojrzeń rodzi się wyrok na Kopciuszka, czyli na dziewczynę, która nie chciała opowiadać o sobie przed kamerą. Książę doskonale wie, że wychowawca oczekuje od dziewcząt zemsty na Kopciuszku; dalsze zdarzenia pokazują, że przywódczyni wychowanek zakładu precyzyjnie wypełnia okrutny plan swego przełożonego. Przede wszystkim dlatego, że chce przetrwać w poprawczaku o zaostrzonym rygorze.

Trzymam ze sobą, dlatego mam tu życie³⁵

— powie później Książę do zlinczowanego Kopciuszka...

Przywołane sceny dramatyczne, oparte na gestach i podtekstach, zawierają dużo napięcia dramatycznego. Swego rodzaju punkt kulminacyjny presji wywieranej na wychowankach domu poprawczego następuje jednak w scenie ćwiczenia piosenki. Nie dość, że Zastępca nachalnie zmienia słowa, przekształcając tekst w jakiś doktrynalny pean na cześć zbawienia, to jeszcze wymusza na dziewczętach coraz szybszy i wyższy śpiew — aż do niezrozumiałych pisków, co stanowi rodzaj katalizatora agresji. Nic dziwnego zatem, że finałem wspomnianego ćwiczenia głosów pozostaje atak na Kopciuszka; doprowadzone do furii dziewczęta, już bez udziału Zastępcy — prowokatora, dotkliwie biją swą koleżankę, rzekomego kapusia.

Dwadzieścia pięć lat wcześniej scena ćwiczenia piosenki była świetną metaforą komunistycznej cenzury, na początku XXI wieku brzmi niczym

³³ M. Foucault: *Nadzorować i karać...*, s. 199.

³⁴ J. Głowacki: *Kopciuch*. W: Idem: *Kopciuch. Program przedstawienia...*, s. 60.

³⁵ Ibidem, s. 75.

przykład ujarzmiania jednostek resocjalizowanych przez nawiedzonego religijnego doktrynera. W obu przypadkach, po zminimalizowaniu znaczeń wynikających z rodzajowych dodatków i historycznych okoliczności, obraz sceniczny funkcjonuje jako sceptyczna autorska wizja porządku społecznego, w którym obowiązuje tylko jeden rodzaj moralności — moralność posłuszeństwa³⁶.

Presja i manipulacja analogiczne do tych stosowanych przez Zastępcę pokazane zostały w relacji dziewcząt i Reżysera. Ten celebryta pierwszego kalibru, na którego widok dziewczęta reagują entuzjastycznym okrzykiem, nie tyle zastrasza, ile wykorzystuje swą gwiazdorską pozycję, by uzyskać pożądany efekt medialny, to znaczy utrwalić na ekranie sensację i patologię. Gładkim, pusto brzmiącym słowem bohater ujawnia rzekomo etyczne powody swego działania, naprawdę jednak oczekuje czegoś innego:

Potrzebny jest... jakiś szok, wybuch, muszę wywołać łyż, litość i twogę...³⁷

Reżyser, powołując się na szlachetne, katartyczne funkcje sztuki, z wyrachowaniem inicjuje zimne przesłuchanie pod pozorem psychodramy; zadaje konkretne, przeszywające pytania, wywołując u dziewcząt łyż strachu i budząc traumatyczne wspomnienia. Żadna technika manipulacyjna nie jest mu obca, zrobi wszystko, by uzyskać świetny materiał filmowy. Mówi na przykład do Dyrektora:

REŻYSER

Eleganckim ruchem dłoni ucisza dziewczęta

Wie pan, ja chcę je obronić, postawić społeczeństwu kilka pytań, zmusić do refleksji. Jak to możliwe, żeby te młode dziewczęta... nasze dzieci, znalazły się tutaj...³⁸

Po dwudziestu pięciu latach od prapremiery dramatu słowa Reżysera na temat wielkiej roli sztuki w budzeniu zainteresowania losem biednych ludzi, pokrzywdzonych przez los i uwikłanych w jakże okrutną współczesną rzeczywistość brzmią jeszcze bardziej cynicznie. Głowacki ze sceptycyzmem i zjadliwą ironią przywołał w replice te same puste słowa, jako element niezmiennej, poręcznej strategii we współczesnym dyskursie publicznym. Nie traktowałabym zatem tego powtórzenia jako wyrazu słabości autora, który podjął decyzję przypomnienia sztuki nieco podstarzałej, adekwatnej do opi-

³⁶ Zob. M. Foucault: *Nadzorować i karać...*, s. 199 i nast.

³⁷ J. Głowacki: *Kopciuch*. W: Idem: *Kopciuch. Program przedstawienia...*, s. 52.

³⁸ Ibidem, s. 40.

su minionej, peerelowskiej rzeczywistości³⁹. Z jednej strony bowiem mamy w *Kopciuchu* do czynienia z dobrze znaną w poprzedniej epoce tendencją do maskowania prawdy pustą retoryką i nic nieznaczącym sloganem. Z drugiej strony natomiast użyta w sztuce technika gładkich słów, które zasłaniają rzeczywiste intencje wypowiadającego, sprawdza się współcześnie jako sposób manifestacji władzy-wiedzy przez osoby uprzywilejowane w hierarchii społecznej: w tym przypadku jest to Reżyser, a więc bohater sygnujący wielki, wspaniały świat pieniędzy i wolności, do którego wychowanki poprawczaka nie mają dostępu⁴⁰.

Przedstawiona w *Kopciuchu* rzeczywistość, odbierana w kontekście przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku, to przede wszystkim świat zamknięty; to zakratowana przestrzeń przemocy; w przestrzeni tej wskutek manipulacji grupą dziewcząt odbywa się lincz na Kopciuszku, czyli na jednostce niezależnej „intelektualnie i emocjonalnie”⁴¹. Zaszczucie bohaterki, której postawa świadczy o głębokim wewnętrznym poczuciu godności, interpretowano jako przykład skutecznej próby zniszczenia wyróżniających się osób — zmanipulowania ich i podporządkowania bezlitosnej instytucjonalnej władzy⁴². Poprawczak potraktowany został w recepcji sztuki jako metafora zniewolonego politycznie społeczeństwa.

Kopciuch opublikowany dwadzieścia pięć lat później również przedstawia przestrzeń zamkniętą, ale jest to wycinek wielkiego świata, o czym przekonują już na początku sztuki słowa pierwszej piosenki dziewcząt. To świat odizolowany mocnymi kratami, podobnie jak ten z wcześniejszej wersji dramatu, ale jednocześnie to przestrzeń, która ma spory atut z punktu widzenia rzeczywistości medialnej, czyli wielką oglądalność. Przypadki dziewcząt z poprawczaka stanowią kuszący przedmiot podglądania dla żadnych sensacji i skrajności widzów. Zdaje sobie z tego sprawę Zastępca, kierując populistyczną przemowę do kamery; wiedzą o tym co nieco wychowanki poprawczaka — i dlatego czasem zwracają swe słowa do nieokreślonego odbiorcy, jako „message” dla świata⁴³. Przestrzeń dramatu w nowszej wersji nie przypomina już więzienia, ale w dalszym ciągu sprawia wrażenie izolatki, w której znalazły się jednostki nie tyle patologiczne, ile po prostu wykluczone; jednostki osaczone, zranione przeszłością i pozbawione możli-

³⁹ Por. R. Pawłowski: *Recycling*. „Gazeta Wyborcza” — „Gazeta Stołeczna” z dnia 28.06.2004.

⁴⁰ Zob. Z. Majchrowski: „*Kopciuch*”, czyli nasze małe psychodramy..., s. 74—75.

⁴¹ A. Żurowski: *Zasoby i sposoby. Przegląd dramaturgii polskiej 1970—1984*. Gdańsk 1988, s. 85.

⁴² Zob. J. Bajdor: *Cena manipulacji*. „Literatura” 1979, nr 43; A. Baranowska: *Prywatne życie Kopciucha*. „Kultura” 1979, nr 44; M. Karpiński: *Kopciuch szuka wolności*. „Teatr” 1980, nr 6.

⁴³ J. Głowacki: *Kopciuch*. W: Idem: *Kopciuch. Program przedstawienia...*, s. 54.

wości korzystania z uroków konsumpcyjnego życia. Nic dziwnego zatem, że to jednostki sfrustrowane i agresywne. Finał sztuki, czyli ostatnia piosenka dziewcząt, śpiewana przy ciele omdlałego Kopciuszka, to historyczny protest song, eksplozja tłumionego młodzieńczego gniewu, skierowanego do wychowawców, ale i do całego okrutnego w swym porządku świata. To krzyk, którego nie da się już zarejestrować kamerą, bo rozgrywa się w ciemności, jakby wbrew oczekiwaniom żadnego sensacji Reżysera. Przewaga głosu nad obrazem w ostatniej scenie dramatu jest melodramatyczną i sceptyczną zarazem pointą zdarzeń ilustrujących współczesną rzeczywistość lukrowanej powierzchni i zatęchłego wnętrza.

Z punktu widzenia autorskiej refleksji na temat tożsamości sztukę *Kopciuch* czytać można jako przekaz o ujarzmianiu człowieka. Wskazane wcześniej techniki dyscyplinowania dziewcząt (a także ich wychowawców), potraktowane jako rozwiązania modelowe w jakiejkolwiek instytucji zarządzającej „zasobami ludzkimi”, pozwalają wnioskować, że opinia dramatopisarza o społeczeństwie jest wielce krytyczna. Przedstawiony *homo socialis* to przede wszystkim człowiek, którego tożsamość kształtuje się pod wpływem presji rozmaitych czynników władzy, ukazanych zazwyczaj w postaci doktrynerów czy gwiazdorów różnej maści. Ten proceder dyscyplinowania obejmuje zresztą nie tylko relację dominujący – podporządkowani; rozgrywa się również pomiędzy samymi upodrzednionymi jednostkami, które na podobieństwo swych oprawców organizują sobie akcje upodlania słabszych, zezwierzęconych niemal istot (dobrze o tym świadczą pogardliwe przezwiska Szczur i Mysz, nadane najbardziej zniechęconym i poniżanym dziewczętom w grupie). Powołując się po raz kolejny na wspomniany już wcześniej kontekst lektury dramatu – rozważania Michela Foucaulta z rozprawy *Nadzorować i karać*, stwierdzić można, że mikrokosmos poprawczaka w ujęciu Głowackiego sprawdza się nie tylko jako figura państwa policyjnego (o czym przekonały dzieje sceniczne sztuki), lecz także jako metafora jakiejkolwiek zbiorowości, której ramy funkcjonowania określa „nie umowa społeczna, ale nieustanny przymus, nie prawa człowieka, ale wzrastająca tresura, nie wola powszechna, ale automatyczna podatność”⁴⁴.

Sztuka Głowackiego sytuuje się zatem wśród utworów parabolicznych, których akcja rozgrywa się w zamkniętej przestrzeni szpitala czy jakiegoś ośrodka opieki społecznej, a więc w instytucjach z założenia pielęgnujących zdrowie psychiczne i kondycję fizyczną człowieka. Właśnie w takich odizolowanych miejscach ogniskują się zazwyczaj jak w soczewce procedury dyscyplinowania. Podczas lektury *Kopciucha* przypominają się poruszające obrazy z tak znakomitych dzieł, jak *Lot nad kukułczym gniazdem* Kena Keseya, *Męczeństwo i śmierć Jean Paul Marata* przedstawione przez zespół aktorski przy-

⁴⁴ M. Foucault: *Nadzorować i karać...*, s. 202.

tułku w Charenton pod kierownictwem pana de Sade Petera Weissa⁴⁵, a przede wszystkim, bliższa oczywiście optyce Głowackiego, seria kameralnych modelowych sztuk Ireneusza Iredyńskiego, którego dramaty „łączy wspólna ogólna refleksja dotycząca mechanizmów powstawania i rozwoju autorytarnego systemu władzy w społeczności ludzkiej: zarówno małej, kilkunastoosobowej, jak i znacznie większej, dochodzącej do wymiaru społeczności państwowej”⁴⁶. Wznowienie *Kopciucha* w innym kontekście społeczno-obyczajowym, po uprzednim poddaniu dramatu drobnej rewitalizacji, potwierdza zatem potencjał sceniczny sztuki, którą czytać można — o czym świadczą bardzo zróżnicowane głosy recepcji — zarówno jako dobrze skrojony obyczajowy reportaż środowiskowy, jak i jako modelowy tekst o międzyludzkiej przemocy⁴⁷.

Wątpliwości budzą natomiast deklaracje Głowackiego i zapowiedzi sztuki jako utworu o niszczącej sile mediów. Owszem, autor w uwspółcześnionej wersji *Kopciucha* delikatnie napomyka o wszechobecności kamer, które „podglądają w metrze, w sklepie, na ulicy”⁴⁸. Dramatopisarz rozwija wątek podglądactwa, pokazując zachowanie dziewcząt, które świadome są, że mogą być obserwowane nawet podczas kameralnych rozmów w sypialni. Wreszcie z pietyzmem kontynuuje pierwotny pomysł podziału akcji na dwa plany: pierwszy to oczywiście rozmowy bohaterów, drugi zaś to nieustanne przygotowania ekipy filmowej do nagrywania materiału. Wszystkie te składniki świata przedstawionego, znane już z pierwszej wersji sztuki, nie zmieniają jednak zasadniczo treści wniosków wypływających ze sposobu przedstawienia konfliktu dramatycznego: otóż fundamentem relacji interpersonalnej, niezależnie od czasu akcji, pozostaje stosowanie przymusu wobec partnera rozmowy, międzyludzka gra toczy się wyjątkowo brutalnie, oparta jest bowiem na przemocy, zarówno fizycznej, jak i symbolicznej —

⁴⁵ Na analogię między tymi dwoma utworami wskazuje tytuł reportażu Janusza Głowackiego *Męczeństwo i nadzieja Kopciuszka wystawione na deskach teatru w Schronisku dla Nieletnich Dziewcząt w Falenicy*, opublikowanego w warszawskiej „Kulturze” (1968, nr 49). Reportaż ten stał się podstawą scenariusza filmu dokumentalnego *Psychodrama*, czyli bajka o Księżu i Kopciuszku wystawiona w zakładzie dla nieletnich dziewcząt w D., a w konsekwencji — dalekim źródłem późniejszego tekstu dramatycznego. Zob. J. Głowacki: *Z głowy*. Warszawa 2004, s. 111–113; Z. Majchrowski: „Kopciuch”, czyli nasze małe psychodramy..., s. 66–68.

⁴⁶ Z. Jarzębowski: *Dramaturgia Ireneusza Iredyńskiego*. Szczecin 2002, s. 152. Zob. również: „Piszę ciągle jedną i tę samą sztukę”. Z Ireneuszem Iredyńskim rozmawia Andrzej Wróblewski. „Teatr” 1971, nr 10, s. 8–9; L. Bugajski: *Przemoc zwycięska*. „Twórczość” 1974, nr 12, s. 110–112.

⁴⁷ Zob. i por.: J.R. Kowalczyk: *W świecie subkultur*. „Rzeczpospolita” z dnia 28.06.2004; T. Miłkowski: *Zwichnięte studium manipulacji*. „Trybuna” z dnia 6.07.2004; T. Mościcki: *Światek zza kratak*. „Życie” z dnia 28.06.2004; R. Pawłowski: *Recycling...*

⁴⁸ J. Głowacki: *Kopciuch*. W: Idem: *Kopciuch. Program przedstawienia...*, s. 35.

„w formie narzucania treści, obrazów czy poglądów”⁴⁹. Media natomiast, mimo że wkraczają (to skutek pomysłu kompozycyjnego i doboru postaci) w układ fabularny sztuki, pełnią funkcję dramaturgiczną raczej pośrednio, jako instrument w ręku człowieka, a nie główna przyczyna opresji. Dla Głowackiego jako autora dramatów nadal najistotniejsza pozostaje bowiem, niezależnie od medialnych deklaracji, bezpośrednia relacja między ludźmi, z całym jej bagażem komunikacyjnych strategii i ukrytych emocji.



Zaproponowane kierunki lektury *Czwartej siostry* i *Kopciucha* uzupełnić można krótką refleksją na temat wybranej przez autora baśni, która służy jako punkt odniesienia zdarzeń przedstawionych w obu sztukach. Wiele analogii łączy bowiem świat poprawczaka, pełen tresury i przemocy, oraz świat bohaterek *Czwartej siostry* z opowieścią o Kopciuszku.

W dramacie *Kopciuch* nawiązania do baśni pojawiają się na kilku różnych płaszczyznach: po pierwsze, najbardziej oczywiste, poprzez tytuł utworu; po drugie, poprzez chwyt „sztuki w sztuce”: dziewczęta z poprawczaka z inicjatywy ekipy filmowej uczestniczą w próbach przedstawienia, nieudolnie wcielając się w role postaci bajkowych; po trzecie, w wymiarze fabularnym dramatu, bo „scena nawijania”, czyli scena w sypialni dziewcząt, obrazuje, jak jedna z bohaterek opowiada swoim koleżankom kolejną wersję historii współczesnego Kopciuszka; po czwarte wreszcie, ze względu na kondycję dziewcząt z poprawczaka, kopciuszków, które skazane są na wielce poniżający żywot osób nadzorowanych i wykorzystywanych (wbrew pozorom, nazwać tym określeniem można wszystkie uczestniczki akcji, a nie tylko wybraną do roli Kopciuszka, wyróżniającą się z tłumu, wychowankę poprawczaka). Lektura dramatu przekonuje, że „sztuka w sztuce”, czyli odgrywanie bajki o Kopciuszku, pełni w świecie przedstawionym przede wszystkim rolę pretekstową; jest elementem strategii Reżysera, który chce skłonić dziewczęta do spowiedzi przed kamerą. O wiele większą rolę odgrywają natomiast analogie do *Kopciuszka* w rysunku postaci przedstawionych oraz „opowieść w sztuce”, czyli nawiązania do bajki w planie fabularnym dramatu.

Wymyślony przez autora zestaw ról społecznych, układ sił między postaciami oraz zaczerpnięty z baśni schemat zdarzeniowy powodują, że sztuka znakomicie wpisuje się w nurt przedstawiania zideologizowanego, patriarchalnego wzorca relacji między mężczyzną a kobietą; we wzorcu tym mężczyźnie przypisano funkcję kreatora zdarzeń i wychowawcy (w domyśle również oprawcy), kobiecie z kolei — status istoty grzecznej i podległej,

⁴⁹ R. Borkowski: *Codziennosc przemocy — przemoc codzienności (transgresje destruktywne)*. W: *Agresja i przemoc*. Red. R. Borkowski. Kraków 2001, s. 24.

kształtowanej męskim czynem i spojrzeniem⁵⁰. *Kopciuch*, jako sztuka czytana w perspektywie współczesnych teorii płci kulturowej, znakomicie nadaje się do lektury genderowej. Bardzo łatwo można byłoby opisać relację między postaciami (a ściślej rzecz ujmując: między dwiema wyraźnie zróżnicowanymi ze względu na płeć grupami postaci) jako odwzorowanie mechanizmu opresji stosowanego przez mężczyzn wobec kobiet. Męska dominacja ujawnia się w sferze werbalnej, projektowaniu działań i w sposobach wykorzystania dziewcząt. Świat przedstawiony to świat władzy sprawowanej przez mężczyzn – władzy „nad językiem, nad dyskursem, nad procesami symbolizacji, reprezentacji, przedstawienia”⁵¹. Zastępca tresuje myśli swych podopiecznych, zarządzając słowami śpiewanej przez nie piosenki, a dzięki sprawnemu władaniu językiem dyktuje również warunki współżycia w grupie i nakazuje określone działania. Reżyser uwodzi gładkim słowem i wywiera wrażenie nawet na tych dziewczętach, które (jak Księżę) szybko rozszyfrowały fałszywe intencje złotoustego mówcy. W sferze słowa bohaterki skazane są zatem na podporządkowanie mężczyznom, ponieważ skromne, ubogie rozmowy podopiecznych poprawczaka oparte są przede wszystkim na dwóch wzorcach językowych: na pragmatycznym slangu młodych przestępczyń oraz (dla kontrastu) na naiwnych, pocieszycielskich frazach zaczerpniętych z baśni. W gruncie rzeczy dziewczęta pozostają przede wszystkim instrumentem w rękach mężczyzn, którzy dzięki nastolatkom dążą do spełnienia swych męskich fantazji o karierze i uznaniu (wszak film realizowany w poprawczaku ma zapewnić Reżyserowi upragnioną nagrodę na festiwalu w Oberhausen). Ponadto, mówiąc językiem teorii genderowych, wychowanki poprawczaka w wizji Głowackiego sprowadzone zostały do roli obiektów seksualnych przydatnych mężczyznom do nocnych rozrywek. Jeśli przyjrzeć się zdarzeniom przedstawionym w sztuce dramatycznej właśnie z perspektywy obrazu władzy patriarchalnej, to wpisana w ramy świata fikcyjnego baśń o Kopciuszku znakomicie sprawdza się jako opowieść ujawniająca w swych alegorycznych pokładach praktykę społeczną, która polega na upodrzednieniu i dyscyplinowaniu kobiet⁵². Tekst Głowackiego dobitnie pokazuje, jak łatwo złamać bohaterkę, która nie zamierza wypełnić scenariusza napisanego przez mężczyzn. Uwzględniając te wskazane, dość kuszące i popularne obecnie konteksty interpretacyjne, chciałabym jednak zaakcentować nieco inny obszar nawiązań metatekstowych między baśnią a *Kopciuchem*, możliwych do uchwycenia w analizie tego dramatu.

⁵⁰ Zob. artykuły zgromadzone w książce: *Siostry i ich Kopciuszek*. Red. E. Graczyk, M. Graban-Pomirska. Gdynia 2002.

⁵¹ B. Smoleń: *Księżna, Kopciuszek, prostytutka i władza*. W: *Siostry i ich Kopciuszek...*, s. 130.

⁵² Zob. M. Grodzka: *Kopciuszek na opak*; A. Martuszevska: *Kopciuszek jako księżna*. W: *Siostry i ich Kopciuszek...*

Interpretatorzy baśni zwracają często uwagę na zdecydowane różnice pomiędzy dwiema najbardziej znanymi wersjami *Kopciuszka* — autorstwa Charles’a Perraulta i braci Grimm. Bruno Bettelheim w fundamentalnej rozprawie na temat znaczeń i wartości baśni podkreśla na przykład, że w eleganckiej wersji Perraulta „bohaterka przedstawiona zostaje w taki sposób, jakiego nie znajdujemy w żadnych innych wersjach. Pełna jest mdłacej słodyczy i ckliwej dobroci, za to pozbawiona jest całkowicie jakiejkolwiek inicjatywy (prawdopodobnie z tego właśnie względu na ujęciu Perraulta opart się w swoim filmie Disney). W innych wersjach bohaterka ma o wiele więcej charakteru”⁵³. Bettelheim, skrupulatnie wyliczając różnice między utworem francuskiego autora a dziełem niemieckich bajkopisarzy, akcentuje przede wszystkim pewien stopień autonomii *Kopciuszka* przedstawionego przez braci Grimm: „W wersji braci Grimm bohaterka prosi macochę o pozwolenie pójścia na bal, nalega, gdy macocha odmawia, a potem spełnia kolejne niewykonalne zadania, aby to pozwolenie uzyskać. Pod koniec balu znika z własnej woli, skrywając się przed pragnącym jej towarzyszyć królewiczem”⁵⁴. Bohaterka z francuskiej wersji baśni stanowi natomiast przykład poddania się woli osób trzecich, wśród których znajdują się zarówno kobiece antagonistki bohaterki, jak i jej czołowa donatorka, czyli matka chrzestna — wróżka. „Perrault sprowadza *Kopciuszka* do fantastycznej opowieści, która ma nam tylko sprawić chwilową przyjemność, nie wchodząc w żaden związek z naszym życiem ani nie zobowiązując nas do wysnucia jakichkolwiek głębszych wniosków. W ten właśnie sposób pragnie czytać opowieść o *Kopciuszk*u bardzo wielu ludzi i dlatego wersja sporządzona przez Perraulta zyskała tak szeroką akceptację”⁵⁵. O niezmienniej atrakcyjności tej odmiany baśni przekonują niezliczone przykłady dzieł kultury popularnej, w których jak na zamówienie powtarza się schemat fabularny *Kopciuszka*, oczywiście w rozmaitych okolicznościach i wariantach sytuacyjnych. *Kopciuszek* w zła-
godzonej, optymistycznej wersji wydaje się na przykład „idealnym paradygmatem dla powieści dziewczęcej, zawiera bowiem wyrazistą strategię postępowania, jeden ze skuteczniejszych sposobów osiągnięcia »kobiecego sukcesu«, a przedstawia to za pomocą efektownych elementów i rekwizytów, utkanych z dziewczęcych marzeń o olśniewającej urodzie, pierwszym balu i miłości od pierwszego wejrzenia”⁵⁶.

Podążając za przywołanymi refleksjami, można by dodać w odniesieniu do sztuki Janusza Głowackiego, że popularność *Kopciuszka* i tkwiących

⁵³ B. Bettelheim: *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*. Przeł. D. Danek. Warszawa 2010, s. 389—390.

⁵⁴ Ibidem, s. 390—391.

⁵⁵ Ibidem, s. 405.

⁵⁶ M. Graban-Pomirska: *One wciąż pragną być księżniczkami*. W: *Siostry i ich Kopciuszek...*, s. 166.

w nim mitów, którymi karmią się spragnieni szczęścia odbiorcy, nie zna granic, bo sięga nawet za kraty... Świadczy o tym przede wszystkim świetna, rozgrywająca się w sypialni scena, podczas której wychowanki poprawczaka ulegają wielkiemu pragnieniu iluzji, to znaczy z napięciem i namaszczeniem słuchają opowieści jednej ze swych koleżanek. Dziewczęta, niczym grzeczne pensjonarki, poddają się urokowi schematycznej narracji o cudownej przemianie losu „poniżanej dziewczyny w łachmanach, która zdobywa rękę księcia”⁵⁷. W wersji przedstawionej podczas wieczornego „nawijania” jest to oczywiście jakaś zaniedbana przez rodzinę biedna „ona” i obwieszony złotem „brunet” w srebrzystym cadillacu. Zaskakujące pozostaje, jak naiwnie i prostodusznie reagują bohaterki sztuki (bądź co bądź „doświadczone życiem”) na banalną opowieść z udziałem papierowych postaci i oczywistych rekwizytów. Uwspółcześniona i uproszczona historia rodem z baśni pełni oczywiście w środowisku osób z poprawczaka swą podstawową funkcję pocieszycielską, pozwala na chwilę zapomnieć o wszelkich życiowych utrapieniach i łudzi krótkotrwałą nadzieją na zmianę dotkliwego losu⁵⁸. Wywołuje również silne poczucie więzi wśród dziewcząt, które przytulają się do siebie w tańcu, tłumiąc w ten sposób poczucie samotności spowodowane brakiem czy też utratą rodzicielskiej czułości i opieki. Cikliwa opowieść, świetnie rozwijana przez Kopciuszka, i pełne emocji reakcje bohaterek ujawniają jednocześnie ich całkowitą bierność i powierzchowność myślenia. Dziewczyny ufające naiwnym opowieściom, w których kobieta może liczyć co najwyżej na zainteresowanie i pomoc ze strony mężczyzny, stanowią bowiem znakomity „materiał” do realizacji każdej z męskich fantazji. Bohaterki posłusznie, niemal potulnie spełniają rozkazy i erotyczne zachcianki swego wychowawcy. Motywuje dziewczęta bowiem nie tylko instynkt przetrwania w świecie opresji, lecz także głęboko uwewnętrznione reguły patriarchalnego porządku, w którym „gest wybrania przez mężczyznę nadaje dziewczętom tożsamość, sprawia, że stają się kimś”⁵⁹.

Zupełnie inaczej natomiast zarysowana jest w dramacie postać dziewczyny odgrywającej rolę Kopciuszka. Tak jakby daleki pierwowzór tej bohaterki odnaleźć można nie w bajce Perraulta, ale w narracji braci Grimm, w której Bruno Bettelheim „dostrzega opowieść o osiągnięciu autonomii, uczeniu się pracowitości, podejmowaniu inicjatywy i odkryciu własnej tożsamości”⁶⁰. Kopciuszek z dramatu Janusza Głowackiego, doświadczony trudną relacją z matką i ojczymem — relacją, w której dostrzec można, przy odrobinie dobrej woli, jakieś ślady pragnień edypalnych — nie marzy wcale o księciu z bajki i pragmatycznie myśli o swej przyszłości. Chce

⁵⁷ Ibidem, s. 170.

⁵⁸ Zob. B. Bettelheim: *Cudowne i pożyteczne...*, s. 237 i nast.

⁵⁹ M. Graban-Pomirska: *One wciąż pragną być księżniczkami...*, s. 174.

⁶⁰ Ibidem, s. 169.

po prostu nauczyć się konkretnego zawodu, by później, już na wolności, znaleźć dobrą pracę w jakimś zakładzie fryzjerskim bądź w hotelu. Bystre i przenikliwe spojrzenie na świat pozwala tej dziewczynie na ironiczne uwagi w rozmowie z Zastępcą i Reżyserem, a w konsekwencji hamuje wylewność Kopciuszka przed kamerą, wylewność tak pożądaną przez cynicznych twórców dokumentu filmowego. Kopciuszek Głowackiego wyróżnia się również umiejętnością panowania nad językiem: skutecznie doradza Dyrektorowi w jego małżeńskich kłopotach, tworzy też barwną, hipnotyczną opowieść o sukcesie życiowym dziewczyny z przedmieścia. Dopiero coraz bardziej natarczywe i agresywne zachowania koleżanek, a więc potencjalnie bliskich powierniczek i towarzyszek niedoli, doprowadzają do załamania dość twardej dziewczyny, która chciała po prostu (na miarę życiorysu naznaczonego poprawczakiem) uporządkować swój mały świat.

Finałowa scena dramatu przypomina jakieś ekstatyczne przedstawienie prześladowcze, któremu z upodobaniem przyglądają się mężczyźni – inicjatorzy tego linczu. W tym miejscu sztuki autor już nie tylko kpi ze schematów wyobrażeniowych generowanych przez naiwne rozumienie baśni. Głowacki w mocnym obrazie scenicznym ujawnia, jak z pozoru błahe strategie manipulowania ludźmi, bazujące na ich pragnieniach i/lub frustracjach, prowadzą do regularnego stosowania przemocy o krwawych konsekwencjach.

Z innym rodzajem pisarskiego rozmachu w parafrazowaniu baśni mamy natomiast do czynienia w *Czwartej siostrze*. Do określenia relacji między głównymi bohaterami tego dramatu jak ulał pasuje sformułowanie „siostry i ich Kopciuszek”, zaczerpnięte z tytułu książki gromadzącej analizy rozmaitych wersji opowieści o Kopciuszkach, obecne w różnych utworach literackich, teatralnych, filmowych, czy też w innych produktach kultury popularnej⁶¹. Pozwoliłam sobie na przytoczenie tego sformułowania z kilku powodów. Przede wszystkim dlatego, że świat przedstawiony w sztuce Głowackiego w zasadniczych swych rysach opiera się na aktualizacji historii o ubogich dziewczynach/kobietach, które pragną przemienić się w królowy; można zatem przyglądać się tej sztuce z perspektywy powtórzenia/przemieszczenia bajkowego schematu fabularnego, z zastosowaniem podobnych narzędzi analizy, jakie wykorzystano w artykułach zgromadzonych w książce *Siostry i ich Kopciuszek*. Najistotniejszy będzie oczywiście sposób powiązania elementów zapożyczonych z baśni z repertuarem znaków/gadżetów przynależnych kulturze popularnej, którą śmiało eksploatuje Głowacki w wielu aspektach swej burleskowej historii. Ponadto, określenie „siostry i ich Kopciuszek” wskazuje na podmiotowo-przedmiotową relację między wymienionymi osobami, a tym samym odnosi się znakomicie do

⁶¹ Zob. *Siostry i ich Kopciuszek...*

istotnego konceptu fabularnego w *Czwartej siostrze*. Autor sztuki, portretując współczesne, mało wyrafinowane kobiety-kopciuszki i ich pragnienie przemiany, dodał im męskiego towarzysza, by pokazać zarówno porażającą skuteczność medialnej mistyfikacji, jak i spryt chłopaka najmłodszego w rodzinie, czyli „głupiego Jasia”. Nie jest to, niestety, optymistyczne ujęcie roli kobiet. Choć niewątpliwie, zgodnie z bajkowym pierwowzorem, dla poniżanego i wykorzystywanego do pracy Koli – „Kopciuszka” – *summa summarum* los okazuje się przychylny.

Bohaterki *Czwartej siostry*, jak już wspomniałam, żyją w świecie iluzji, motywowane dość biernym oczekiwaniem na przemianę swego losu. Szczęścia upatrują w miłości do mężczyzny, najlepiej bogatego, który zmieniłby ich szarą codzienność w piękną bajkę. Wiera, Katia i Tania, wychowane przez matkę w przekonaniu, że życie kobiety jest ciężkie („Mateczka mówiła: nacierpiecie się, dziewczyny, póki jesteście młode...”⁶² – mówi, płacząc, najmłodsza z siostr), żyją w poczuciu krzywdy i poniżenia, ale jednocześnie nie robią zbyt wiele, żeby to zmienić. Tym samym pozostają wcieleniem kobiecego wzorca „posłuszeństwa, skromności i pracowitości, ideału cierpienia w milczeniu, co ma zaowocować przychodzącym z zewnątrz wybawieniem i podniesieniem do społecznych wyżyn”⁶³. Szansą na odmianę przykrego losu pozostaje dla bohaterek-kopciuszków miłość do współczesnych „książąt”, czyli polityka, reżysera i gangstera; siostry gorączkowo angażują się w związki z tymi mężczyznami, wbrew rozsądkowi i wszystkim podejrzanym okolicznościom nowych znajomości. Wyobrażenia bohaterek, podsycana literaturą i obrazami filmowymi w stylu *Pretty Woman*, pozwala im wierzyć w szczęśliwą miłość, dla której warto znieść różne upokorzenia. Dlatego też tak głębokie jest ich rozczarowanie, kiedy piękni książęta okazują się po prostu interesownymi mężczyznami (jak Jurij i John) albo giną w akcie gangsterskiego odwetu (jak Kostia).

Czwarta siostra to nawiązanie do *Kopciuszka* z podkreśleniem tego, co w bajce najbardziej schematyczne, czyli związku miłosnego dziewczyny z mężczyzną „znajdującym się o wiele wyżej w hierarchii społecznej, a także znacznie od niej bogatszym”⁶⁴. Trudno doszukiwać się w historii przedstawionej w dramacie jakichś głębokich znaczeń. W wizerunku postaci dominuje bowiem zjadliwa satyra na miałość ludzkich poglądów i naiwność życiowych postaw. O wiele ciekawsze pozostaje natomiast nawiązanie do bajki w kreacji postaci Koli posługacza, czyli w tym dramacie (na pierwszy rzut oka) męskiego kopciuszka.

Pomysł przebrania Koli w kobiecy strój, aby chłopak jako prostytutka Sonia Oniszczenko zagrał główną rolę w filmie dokumentalnym, wywołuje

⁶² J. Głowacki: *Czwarta siostra...*, s. 17.

⁶³ A. Martuszczyńska: *Kopciuszek jako księżna...*, s. 151.

⁶⁴ Ibidem, s. 145.

oczywiście, zgodnie z wrażliwością naszej epoki, skojarzenia z transgresyjnym potencjałem ciała ludzkiego, które nie tylko określone jest przez płęć biologiczną, lecz także — w równie ważnym stopniu — konstruowane bywa poprzez ubranie — wyznacznik płci kulturowej. Młode ciało nastoletniego chłopca w odpowiednim stroju i makijażu znakomicie sprawdza się jako oznaka ciała kobiety. Kola sprawnie wchodzi w rolę młodej prostytutki, co pozwala filmowi odnieść sukces — reżyser John Freeman otrzymuje nagrodę za najlepszy film dokumentalny. Wydaje mi się jednak, zwłaszcza w kontekście wspomnianego wcześniej problemu tożsamości konsumenckiej, że kostiumową maskaradę w sztuce Głowackiego interpretować można również nieco inaczej. Sugestywna przemiana chłopca, eksponująca erotyzm nastoletniego ciała, przekształca androgynicznego Kolę w męski przedmiot pożądania, który w oku kamery pozostaje jednocześnie obrazem „niewinności uciśnionej”. Przebranie za prostytutkę jako element komicznej intrygi powoduje, że bohater w kostiumie, zwłaszcza tak stygmatyzującym, „staje się obiektem wystawionym na sprzedaż, uosabiając wartość zdegradowaną”⁶⁵. Przekaz dramatyczny, stworzony z wykorzystaniem fabuły *Kopciuszka*, pozostaje dosadny i jasny: każdą cząstkę życia przeciętnej jednostki funkcjonującej w społeczności konsumpcyjnej wykorzystać można jako towar nadający się do sprzedaży, oczywiście po odpowiednim podrasowaniu jakości produktu przez znakomitych w danej branży producentów/specjalistów.

W wątku Koli dostrzec można element bajki o głupim Jasiu, który pomimo marnej kondycji życiowej i opinii przygłupa wychodzi cało z każdej opresji. Bohaterowi Głowackiego udaje się nieźle obłowić: dzięki przypadkowej zamianie bagażu wraca z Nowego Jorku z walizką pełną mafijnych pieniędzy. I wszystko skończyłoby się dobrze, niczym w baśni, gdyby nie finał sztuki typu *deus ex machina* z udziałem przerażającego noworodka. Co zresztą, zgodnie ze wspomnianymi wcześniej znaczeniami akcji przedstawionej, skrzętnie wykorzystane zostało przez ocalałą z pogromu postać Babuszki jako element kampanii promującej kamizelkę kuloodporną, czyli kolejny rewelacyjny produkt w błędnym kole świata konsumpcji. Ostatnie zdania sztuki to reklamowy speech, który jednoznacznie pointuje konflikty i sytuacje społeczne przedstawione w dramacie.



Głowacki w omówionych sztukach traktuje baśń użytkowo, wykorzystuje schematy fabularne i wzorce kulturowe do tworzenia obrazu bieżących obyczajów, bardzo aktualnej współczesności. W *Kopciuchu* interesuje autora

⁶⁵ M. Grodzka: *Kopciuszek na opak...*, s. 139. Por. również: K. Kłosińska: *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*. Kraków 1999, s. 141.

przede wszystkim presja i opresja w relacjach międzyludzkich, w *Czwartej siostrze* — już tylko karykatura prostackich i/lub naiwnych ludzkich zachowań. Dwie ostatnie (czyli ostatnia do tej pory napisana i wcześniejsza, przepisana) sztuki dramatyczne Janusza Głowackiego prezentują sceptyczne wizje człowieka: okrutnego i trywialnego, w dużej mierze utkanego ze stereotypów poznawczych i charakterologicznych. Choć autor deklaruje przywiązanie do tworzonych przez siebie maluczkich i nieszczęśliwych postaci i z serdecznością je wspomina⁶⁶, to wydaje się, że w „odnowionym” *Kopciuchu* i *Czwartej siostrze* ta sympatia Głowackiego do bohaterów jest coraz mniej widoczna. W takim sposobie literackiego obrazowania można dostrzec dwie prawidłowości: po pierwsze, sceptycyzm Głowackiego względem kondycji współczesnego człowieka, który osadzony jest w rzeczywistości skrajnie odmiennej od świata doświadczeń nadrzędnych w biografii pisarza, po drugie zaś, przykład autorskiej zabawy w kreowanie fikcji, w której obowiązuje wynikająca z dystansu do rzeczywistości ambiwalencja śmiechu i powagi. W zabawie tej, opartej na powtórzeniach rozmaitych wzorców literackich, stylistycznych czy różnych utrwalonych w naszej kulturze form artykułowania poglądów i przeżyć, ujawnia się potencjał degradacji/deformacji wszystkich składników dzieła, w tym postaci przedstawionych.

⁶⁶ Zob. *Zamiast wstępu. Komedia o rozpacz. Z Januszem Głowackim rozmawia Marcin Król*. W: J. Głowacki: *Ścieki, skrzeki, karaluchy. Utwory prawie wszystkie*. Warszawa 1996; *Błazeństwa końca wieku...*

Zakończenie

Czwarta siostra to ostatni z tekstów dramatycznych, które napisał do tej pory Janusz Głowacki. Od 1999 roku autor ten nie opublikował żadnego nowego dramatu, stworzył natomiast kilka innych utworów. Przede wszystkim autobiografię *Z głowy* (2004), powieść o Jerzym Kosińskim *Good night, Dżerzi* (2010) oraz tom prozy wspomnieniowej *Przyszłem, czyli jak pisałem scenariusz o Lechu Wałęsie dla Andrzeja Wajdy* (2013). Głowacki, jak przystało na pisarza, który „z aktu powtórzenia chce czerpać swoją siłę albo czynić go przedmiotem gry”¹, opublikował również dwie książki: antologię *5 ½. Dramaty* (2007) oraz wybór opowiadań *Sonia, która za dużo chciała* (2011), w którym zamieścił swe wcześniejsze, drukowane już utwory prozatorskie. W najnowszej twórczości autora brakuje tekstów dramatycznych, tak jakby Głowacki, znany i uznany przecież w dużej mierze jako dramaturg, zaniechał tworzenia tej formy literackiej. Czy można zatem przypuszczać, że autor, preferujący w swej twórczości raczej tradycyjne warianty wypowiedzi dramatycznej, oparte na konflikcie personalnym i interakcji międzyludzkiej, poprzez gest zaniechania sugeruje czytelnikom wyczerpanie konwencji, mało przydatnej w aktualnej rzeczywistości społecznej? Z jednej strony tak — wskazywałyby na to niektóre wypowiedzi pisarza, cynicznie komentujące upadek wartości i destrukcję dawnych form artystycznych z właściwym im typem refleksji o kondycji człowieka². Z drugiej strony jednak nie można zapomnieć, że sprawdzone wzorce dramaturgiczne nadal przydają się Głowackiemu do pisania — z tą istotną różnicą, że wpłata on fragmenty dialogowe typowe dla dramatu w teksty innego rodzaju, tworząc hybrydyczne formy literackie. Znakomitym tego przykładem jest *quasi*-biograficzna powieść *Good night, Dżerzi* z włączonymi fragmentami nieukończonej sztuki o Jerzym Kosińskim; Głowacki znacznie komplikuje palimpsestową strukturę narracyjną powieści, „w której funkcję metatekstów tworzą sceny ze sztuki, sceny

¹ M. Zaleski: *Formy pamięci*. Gdańsk 2004, s. 193.

² Zob. np. *Tragizm zszedł na psy*. [Wywiad z Januszem Głowackim. Rozmawiał Mariusz Cieślak]. „Newsweek” 2007, nr 21.

ze scenariusza filmowego (wraz z planem jego produkcji i próbnej projekcji), liczne sny, a nawet listy”³.

O wiele istotniejsza od zasygnalizowanych kwestii wydaje mi się jednak inna prawidłowość, dostrzegalna w formie najnowszych utworów Głowackiego. Chodzi mianowicie o powtarzającą się w trzech ostatnich tekstach prozatorskich autora technikę narracji pierwszoosobowej, o zauważalną w nich wyraźnie „postawę autobiograficzną”⁴. Narratorem *Z głowy*, *Good night*, *Dżerzi* i *Przyszłem...* pozostaje Janusz Głowacki, a dokładniej mówiąc — wykreowana przez pisarza figura Janusza Głowackiego autora. Ukrywający się do niedawna wśród replik postaci dramatycznych głos pisarza coraz bardziej ujawnia się „wprost”, to znaczy poprzez zapis subiektywnych emocji i impresji „ja” mówiącego, przedstawionego w utworach prozatorskich jako figura autora i jednocześnie postać fikcyjna⁵. Powtarzanie się w najnowszych tekstach pisarza narracji pierwszoosobowej, dominacja form eksponujących „punkt widzenia” podmiotu autorskiego nacechowanego „jakimś rysem odrębności, powodującej ograniczenie poczucia identyfikacji ze zbiorowością”⁶ oraz tworzenie sylwicznych utworów prozatorskich zamiast jasno określonych kategorialnie dramatów — wszystkie te właściwości publikowanej ostatnio literatury Janusza Głowackiego pozwalają stwierdzić, że nastąpił w jego twórczości moment „całościowego spojrzenia na siebie i własny los”⁷, etap nasyconego subiektywnością rozrachunku ze światem, z własnymi doświadczeniami, z ludźmi, którzy naznaczyli swą obecnością biografię pisarza, i z literaturą jako istotnym odniesieniem w jednostkowym sposobie poznawania/określania rzeczywistości. Głowacki pisze o sobie otwartym tekstem, zachowując wszystkie dotychczasowe właściwości swojego stylu opartego na powtórzeniach. Rezygnuje — przynajmniej do tej pory — z pisania tekstów dramatycznych, a tym samym z pośredniej formy prezentacji autorskiego „ja”, co czynił wcześniej często i konsekwentnie w sztukach obfitujących we fragmenty autotematyczne i metateatralne.

Na zasadzie powtórzeń i powrotów charakterystycznych dla twórczości Janusza Głowackiego skonstruowana została również narracja w niniejszej książce. Tak jak pisarz powiela i różnicuje znane motywy literackie, schema-

³ J. Puzyna-Chojka: *Teatr „z głowy”*. W: *Dramaturgia Janusza Głowackiego — trochę teatru*. Red. J. Ciechowicz. Gdańsk 2013, s. 28.

⁴ Zob. M. Czermińska: *Postawa autobiograficzna*. W: *Studia o narracji*. Red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński. Wrocław 1982.

⁵ Zob. M. Szpakowska: *Pamiętniki ambitnych młodzienców*. „Dialog” 2005, nr 2, s. 156—158.

⁶ M. Czermińska: „Punkt widzenia” jako kategoria antropologiczna i narracyjna w prozie niefikcyjnej. W: *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*. Red. Z. Mitosek. Kraków 2004, s. 31.

⁷ M. Czermińska: *Postawa autobiograficzna...*, s. 234.

ty fabularne, konwencje dramatyczne, tak pisanie o jego dramaturgii wymaga podążania tropem wielu nawiązań międzytekstowych, opiera się na powrotach do podjętych już wcześniej wątków myślowych przede wszystkim w celu podkreślenia, że literackie akty powtórzeń i rozmaite prawdy zawarte w utworach pisarza rozważyć można z kilku perspektyw, ująć w różnych kontekstach: od stylistyki poczynawszy, poprzez genologię, topikę oraz intertekstualny i antropologiczny aspekt analizowanych dramatów.

Opisana w tej książce dramaturgia Janusza Głowackiego stanowi w pewnym sensie zamknięty zbiór tekstów — zarówno ze względu na fakt, że w ciągu ostatnich piętnastu lat autor nie opublikował żadnego dramatu, jak i z uwagi na to, że utwory sceniczne Głowackiego wyrastają z wzorca mieszczańskich sztuk dobrze skrojonych i wiele wspólnego mają z popularno-rozrywkowym nurtem literatury obyczajowej. Pisarz świetnie operuje konwencjami dramaturgicznymi, z przywołań i przemieszczeń w obrębie różnych literackich technik przedstawieniowych buduje przekaz o świecie sobie współczesnym, czasem w sposób niezwykle przenikliwy, czasem zaś zbyt okolicznościowy, doraźny. W charakterystycznej dla autora estetyce powtórzenia tkwią zatem dwa aspekty literackich repetycji: zarówno mechaniczne powielenia stereotypu, banału, oczywistości, jak i przywołania fragmentów przeszłości jako rzeczywistości kultury, bez której uwzględnienia niemożliwy byłby ruch „ku przyszłości”⁸. Można rzec, w nawiązaniu do refleksji Gilles’a Deleuze’a, że dramaturgia Głowackiego, *par excellence* dramaturgia powtórzeń, zawiera w sobie dwa typy powtórzenia. „Pierwsze jest statyczne, drugie dynamiczne. Pierwsze ekstensywne, drugie intensywne. Pierwsze zwyczajne, drugie wyróżniające i powtarzające jednostkowości. Pierwsze jest horyzontalne, drugie wertykalne. Pierwsze jest rozwinięte i powinno zostać wyjaśnione; drugie jest zwinięte i powinno być interpretowane”⁹.

Interesujący wymiar tej dialektyki powtórzeń widoczny jest szczególnie wtedy, gdy uwzględnić podmiotowy aspekt twórczości dramatycznej Janusza Głowackiego. Zaproponowane przez autora „pisanie na drugiej stronie czegoś już napisanego” to stwierdzenie, które ma swój wymiar artystyczny i egzystencjalny zarazem — bo w powtórzeniu „znika rozdarcie, dysonans między tym, co jest i co było: powracamy do siebie i stajemy się jednością”¹⁰. Repetycje stanowią podstawowy wyznacznik stylu pisarza, ale również solidny budulec autorskiej biografii, ważną perspektywę oglądu świata i im-

⁸ Zob. M. Zaleski: *Formy pamięci...*, s. 196. Zob. również: S. Kierkegaard: *Powtórzenie*. Przeł. B. Świdorski. Warszawa 1992; N. Frye: *Anatomy of Criticism*. Princeton 1957; S. Connor: *Samuel Beckett — Repetition. Theory and Text*. London 1988.

⁹ G. Deleuze: *Różnica i powtórzenie*. Przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski. Warszawa 1997, s. 391.

¹⁰ M. Zaleski: *Formy pamięci...*, s. 129.

puls do refleksji o samym sobie¹¹. Zgromadzone w tej książce analizy dramatów, uwzględniające różne konteksty historycznoliterackie, antropologiczne, filozoficzne, prowadzą do wniosku, że aby odczytać przekaz, jaki wyłania się z utworów Janusza Głowackiego, nie można pominąć istotnej wagi i wielu funkcji aktu powtórzenia; nie wolno przy tym zapomnieć o burzliwej recepcji krytycznej tych tekstów, ich znacznym zróżnicowaniu formalnym i wielu kulturowych punktach odniesienia.

¹¹ Zob. B. Świdorski: *Postawić na powtórzenie*. W: S. Kierkegaard: *Powtórzenie...*, s. 11–12.

Bibliografia

Utwory Janusza Głowackiego

Utwory dramatyczne

5 ½. *Dramaty*. Warszawa 2007.

Antygona w Nowym Jorku. „Dialog” 1992, nr 10.

Choińska strachu. „Dialog” 1981, nr 2.

Cudzołóstwo ukarane. „Dialog” 1972, nr 6.

Czwarta siostra. „Dialog” 1999, nr 10.

Fortynbras się upił. „Dialog” 1990, nr 1.

Herbata z mlekiem. „Dialog” 1974, nr 10.

Kącik mieszkaniowy. „Twórczość” 1999, nr 10.

Konfrontacja. „Dialog” 1973, nr 10.

Kopciuch. „Dialog” 1979, nr 8.

Kopciuch, Mecz. Warszawa 1981.

Kopciuch. W: J. Głowacki: *Kopciuch. Program przedstawienia*. Red. K. Fogler. Warszawa 2004.

Mecz. „Dialog” 1976, nr 10.

Obciach. „Dialog” 1974, nr 4.

Polowanie na karaluchy. „Dialog” 1990, nr 5.

Spacer przed snem. „Dialog” 1979, nr 5.

Zaraz zaśniesz. „Dialog” 1980, nr 1.

Inne utwory przywołane w książce

Antygona w Nowym Jorku. Scenariusz filmowy. Wersja druga. 1997. Archiwum Filмотeki Narodowej. Sygn. S-28506.

Choińska strachu. Scenariusz filmowy. Archiwum Filмотeki Narodowej. Sygn. S-24150.

Dzień słodkiej śmierci. Warszawa 1969.

Good night, Dżerzi. Warszawa 2010.

„Hamlet” Bergmana w Nowym Jorku, czyli pesymizm końca wieku. W: J. Głowacki: *Fortynbras się upił. Program przedstawienia*. Red. K. Jasińska. Łódź 1990.

Hamlet końca wieku. W: J. Głowacki: *Jak być kochanym*. Warszawa 2005.

Hamlet, a Mirror Of the Times. „New York Times”, 2.11.1988.

Mecz. Scenariusz filmowy. Archiwum Filмотeki Narodowej. Sygn. S-22840.
Męczeństwo i nadzieja Kopciuszka wystawione na deskach teatru w Schronisku dla Nieletnich Dziewcząt w Falenicy. „Kultura” 1968, nr 49.
Moc truchleje. Warszawa 1981.
Nowy taniec la-ba-da. Warszawa 1970.
Opowieść o dwóch Moskwach. W: J. Głowacki: 5 ½. *Dramaty*. Warszawa 2007.
Ostatni cieć. Warszawa 2001.
Polowanie na muchy i inne opowiadania. Warszawa 1974.
Polowanie na muchy. Scenariusz filmowy. Warszawa 1968. Archiwum Filмотeki Narodowej. Sygn. S-8188.
Powrót hrabiego Monte Christo. Warszawa 1975.
Przyszłem, czyli jak pisałem scenariusz o Lechu Wałęsie dla Andrzeja Wajdy. Warszawa 2013.
Sonia, która za dużo chciała. Warszawa 2011.
Ściągawka. W: J. Głowacki: 5 ½. *Dramaty*. Warszawa 2007.
Ścieki, skrzeki, karaluchy. *Utwory prawie wszystkie*. Warszawa 1996.
Wirówka nonsensu. Warszawa 1968.
Z głowy. Warszawa 2004.

Film dokumentalny

Psychodrama, czyli bajka o Księciu i Kopciuszku wystawiona w zakładzie dla nieletnich dziewcząt w D. Reż. M. Piwowski. Scen. M. Piwowski, J. Głowacki. Zdj. Z. Samosiuk. Wytwórnia Filmów Dokumentalnych w Warszawie. 1969.

Wywiady

Bajka o mediach. [Wywiad z Januszem Głowackim. Rozmawiała Dorota Wyżyńska]. „Gazeta Wyborcza” — „Gazeta Stołeczna” z dnia 26.06.2004, dodatek „Kultura”.
Błazeństwa końca wieku. [Wywiad z Januszem Głowackim. Rozmawiał Jacek Cieślak]. „Rzeczpospolita” z dnia 14–15.08.1999.
Mecz w kuchni. [Wywiad z Januszem Głowackim. Rozmawiał Jerzy Górzański]. „Sportowiec” 1977, nr 8.
Nic tak dobrze nie robi pisarzowi jak upokorzenia. [Rozmowa Janusza Głowackiego z Katarzyną Bielas]. „Gazeta Wyborcza” z dnia 9.10.1998 — „Magazyn”. Przedruk w: K. Bielas: *Dzianina z mięsa*. Rozmowy. Wołowiec 2009.
Rozmowy na nowy wiek. Rozmowa 57 z Januszem Głowackim... o depresji rozmawia Katarzyna Janowska i Piotr Mucharski. Studio Largo Kraków dla Telewizja Polska S.A. 2004.
Tragizm zszedł na psy. [Wywiad z Januszem Głowackim. Rozmawiał Mariusz Cieślak]. „Newsweek” 2007, nr 21.
Z tego można żyć. [Wywiad z Januszem Głowackim. Rozmawiał Andrzej Saramonowicz]. „Gazeta Wyborcza” [Warszawa] z dnia 23.01.1995, dodatek „Kultura”.
Zamiast wstępu. *Komedia o rozpacz*. Z Januszem Głowackim rozmawia Marcin Król. W: J. Głowacki: *Ścieki, skrzeki, karaluchy*. *Utwory prawie wszystkie*. Warszawa 1996.

Bibliografia przedmiotu

Prace zwarte

- Abramow-Newerly J.: *Lwy STS-u*. Warszawa 2005.
- Abramowska J.: *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*. Poznań 1995.
- Antologia dramatu polskiego: 1945–2005*. Wybór i oprac. J. Kłossowicz. T. 1. Warszawa 2007.
- Bachtin M.: *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Przeł. A. i A. Goreniewie. Oprac. i wstęp S. Balbus. Kraków 1975.
- Baluch W.: *Po-między-nami. Staby dyskurs w polskim dramacie współczesnym*. Kraków 2011.
- Baluch W., Sugiera M., Zając J.: *Dyskurs, postać i płęć w dramacie*. Kraków 2002.
- Barthes R.: *Fragmenty dyskursu miłosnego*. Przeł. M. Bieńczyk. Warszawa 1999.
- Barthes R.: *Mitologie*. Przeł. A. Dziadek. Oprac. K. Kłosiński. Warszawa 2000.
- Beckerman B.: *Dynamics of Drama: Theory and Method of Analysis*. New York 1970.
- Bergson H.: *Śmiech: esej o komizmie*. Przeł. S. Cichowicz. Warszawa 1995.
- Berne E.: *W co grają ludzie? Psychologia stosunków międzyludzkich*. Przeł. P. Izdebski. Warszawa 1987.
- Bettelheim B.: *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*. Przeł. D. Danek. Warszawa 2010.
- Bielik-Robson A.: *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*. Kraków 2000.
- Błoński J.: *Widzieć jasno w zachwyceniu. Szkic literacki o twórczości Prousta*. Kraków 1985.
- Błoński J.: *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*. Kraków 1995.
- Boksański Z.: *Tożsamość, interakcja, grupa*. Łódź 1989.
- Bolecki W.: *Polowanie na postmodernistów (w Polsce) i inne szkice*. Kraków 1999.
- Burns E.: *Theatricality. A Study of Convention in the Theatre and Social Life*. London 1972.
- Butler J.: *Żądanie Antygony. Rodzina między życiem a śmiercią*. Przeł. M. Borowski, M. Sugiera. Kraków 2010.
- Connor S.: *Samuel Beckett — Repetition. Theory and Text*. London 1988.
- Culler J.: *Teoria literatury. Bardzo krótkie wprowadzenie*. Przeł. M. Bassaj. Warszawa 1998.
- Czapliński P., Śliwiński P.: *Literatura polska 1976–1998: przewodnik po prozie i poezji*. Kraków 1999.
- Deleuze G.: *Różnica i powtórzenie*. Przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski. Warszawa 1997.
- Dramaturgia Janusza Głowackiego — trochę teatru*. Red. J. Ciechowicz. Gdańsk 2013.
- Drewnowski T.: *Literatura polska 1944–1989 — próba scalenia: obieg, wzorce, style*. Kraków 2004.
- Dziewulska M.: *Teatr zdradzonego przymierza*. Warszawa 1985.
- Eco U.: *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*. Przeł. J. Ugniewska. Warszawa 1996.
- Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Pojęcia i problemy wiedzy o kulturze*. Red. A. Kłosowska. Wrocław 1991.
- Esslin M.: *The Theatre of the Absurd*. New York 1962.
- Eustachiewicz L.: *Dramaturgia polska w latach 1945–77*. Warszawa 1979.

- Eustachiewicz L.: *Dramaturgia współczesna 1945–1980*. Warszawa 1985.
- Fik M.: *Trzydzieści pięć sezonów. Teatry dramatyczne w Polsce w latach 1944–1979*. Warszawa 1981.
- Foucault M.: *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. Przeł. T. Komendant. Warszawa 1993.
- Frye N.: *Anatomy of Criticism*. Princeton 1957.
- Gąssowski S.: *Współcześni dramatopisarze polscy 1945–1975: 37 sylwetek*. Warszawa 1979.
- Genette G.: *Palimpsesty: literatura drugiego stopnia*. Przeł. T. Stróżyński, A. Milecki. Gdańsk 2014.
- Genologia dzisiaj*. Red. W. Bolecki, I. Opacki. Warszawa 2000.
- Gębala S.: *Wśród szyderców i gdzie indziej*. Katowice 1981.
- Giddens A.: *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*. Przeł. A. Szulżycka. Warszawa 2001.
- Głowiński M.: *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*. [Prace wybrane Michała Głowińskiego. T. 5]. Kraków 2000.
- Głowiński M.: *Nowomowa po polsku*. Warszawa 1991.
- Głowiński M.: *Poetyka i okolice*. Warszawa 1992.
- Głowiński M. et al.: *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wyd. trzecie poszerz. i popr. Wrocław 1998.
- Godzic W.: *Oglądanie i inne przyjemności kultury popularnej*. Kraków 1996.
- Godzic W.: *Telewizja jako kultura*. Kraków 1999.
- Goffman E.: *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Oprac. J. Szacki. Przeł. H. i P. Śpiwakowie. Warszawa 1981.
- Gryglewicz T.: *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*. Kraków 1984.
- Hendrykowski M.: *Rejs*. [Seria: Klasyka Kina]. Poznań 2005.
- Historia filmu polskiego*. Red. R. Marszałek. T. 6. Warszawa 1994.
- Hopfinger M.: *Kultura współczesna — audiowizualność*. Warszawa 1985.
- Hutcheon L.: *Teoria parodii. Lekcja sztuki XX wieku*. Przeł. A. Wojtanowska, W. Wojtowicz. Wrocław 2007.
- Janus-Sitarz A.: *Groteska literacka. Od diabła w Damaszku po Becketta i Mrożka*. Kraków 1997.
- Jarmułowicz M.: *Sezony błędów i wypaczeń. Socrealizm w dramacie i teatrze polskim*. Gdańsk 2003.
- Jarzębowski Z.: *Dramaturgia Ireneusza Iredyńskiego*. Szczecin 2002.
- Karpiński M.: *Niedoskonałe odbicie. O sztuce scenariusza filmowego dla scenarzystów, dla przyszłych scenarzystów i dla wszystkich, którzy kochają kino*. Warszawa 1995.
- Kasperski E.: *Dialog i dialogizm: idee, formy, tradycje*. Warszawa 1994.
- Kasperski E.: *Świat człowieczy: wstęp do antropologii literatury*. Pułtusk 2006.
- Kelera J.: *Komu warto kibicować. Szkice o teatrze i dramacie*. Kraków 1978.
- Kelera J.: *Kpiarze i moralisci. Szkice o nowej polskiej dramaturgii*. Kraków 1966.
- Kelera J.: *Panorama dramatu. Studia i szkice*. Wrocław 1989.
- Kierkegaard S.: *Powtórzenie*. Przeł. B. Świderski. Warszawa 1992.
- Kłosińska K.: *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*. Kraków 1999.
- Kołakowski L.: *Obecność mitu*. Warszawa 2003.
- Koralewicz J.: *Autorytaryzm, lęk, konformizm*. Wyd. 2. rozszerz. Warszawa 2008.
- Kott J.: *Pisma wybrane. T. 2: Teatr czytany*. Warszawa 1991.
- Kott J.: *Szekspir współczesny*. Warszawa 1965.

- Krajewska A.: *Dramat i teatr absurdu w Polsce*. Poznań 1996.
- Krajewska A.: *Komedia polska XX-lecia międzywojennego*. Wrocław 1989.
- Krajewski M.: *Kultury kultury popularnej*. Poznań 2003.
- Krajewski M.: *POPamiętane*. Gdańsk 2006.
- Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. Markowski, R. Nycz. Kraków 2006.
- Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*. Red. T. Walas, R. Nycz. Kraków 2012.
- Loska K.: *Tożsamość i media. O filmach Atoma Egoyana*. Kraków 2006.
- Mandal E.: *Podmiotowe i interpersonalne konsekwencje stereotypów związanych z płcią*. Katowice 2004.
- Markiewicz H.: *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Kraków 1976.
- Martuszevska A.: *Radosne gry*. Gdańsk 2007.
- Martuszevska A.: *„Ta trzecia”. Problemy literatury popularnej*. Gdańsk 1997.
- Media, ciało, pamięć: o współczesnych tożsamościach kulturowych*. Red. A. Gwóźdź, A. Nieracka-Ćwikiel. Warszawa 2006.
- Mętrak K.: *Krytyka — twórczość przekłeta*. Warszawa 1995.
- Między powtórzeniem a innowacją. Seryjność w kulturze*. Red. A. Kisielewska. Kraków 2004.
- Mitosek Z.: *Mimesis. Zjawisko i problem*. Warszawa 1997.
- Mizerkiewicz T.: *Niś śmiesznego. Studia o komizmie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. Poznań 2007.
- Mrozek S.: *Małe listy*. Kraków 1982.
- Myślenie ma kolosalną przyszłość: wybór tekstów satyrycznych i piosenek warszawskiego Studenckiego Teatru Satyryków*. Warszawa 1957.
- Niebezpieczne związki. Dramat, teatr i kultura popularna*. Red. E. Partyga, P. Morawski. Warszawa 2010.
- Nycz R.: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1995.
- Oblicza realizmu*. Red. M. Borowski, M. Sugiera. Kraków 2007.
- Pavis P.: *Słownik terminów teatralnych*. Przeł. S. Świontek. Wrocław 1998.
- Pawlik J.: *Psychoterapia analityczna: formy grupowe*. Warszawa 1993.
- Pejzaże audiowizualne: telewizja, wideo, komputer*. Red. A. Gwóźdź. Kraków 1997.
- Piwińska M.: *Legenda romantyczna i szydery*. Warszawa 1973.
- Pleśniarowicz K.: *Dylemat jedynego wyjścia. Absurd w dramacie u schyłku realnego socjalizmu*. Kraków 2000.
- Popczyk-Szczęśna B.: *Dramaturgia polska po 1989 roku*. Katowice 2013.
- Pracz R.: *Teatr Satyryków STS (1954–1975)*. Warszawa 1994.
- Ratajczakowa D.: *Komedia oświeconych 1752–1795*. Warszawa 1993.
- Ratajczakowa D.: *W kryształ i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*. T. 1–2. Wrocław 2006.
- Rudzki P.: *Witkacy na scenach PRL-u*. Wrocław 2013.
- Rusek M.: *Miniaturowe światy. Z dziejów jednoaktówki w Młodej Polsce*. Kraków 2007.
- Siostry i ich Kopciuszek*. Red. E. Graczyk, M. Graban-Pomirska. Gdynia 2002.
- Skarga B.: *Ślad i obecność*. Warszawa 2002.
- Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. Brodzka et al. Wrocław 1993.
- Słownik literatury popularnej*. Red. T. Żabski. Wrocław 1997.
- Sofokles: *Antygona*. Przeł. K. Morawski. Oprac. S. Srebrny. Przejrzał i uzupełnił J. Łanowski. Wyd. 13. Wrocław 2009.

- Sokół L.: *Groteska w teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Wrocław 1973.
- Sordyl A.: *Między historią, kreacją i mitem*. Katowice 2001.
- Stabryła S.: *Hellada i Roma w Polsce Ludowej*. Kraków 1983.
- Stasiński P.: *Poetyka i pragmatyka felietonu*. Wrocław 1982.
- Stępień T.: *O satyrze*. Katowice 1996.
- Strinati D.: *Wprowadzenie do kultury popularnej*. Przeł. W.J. Burszta. Poznań 1998.
- Sugiera M.: *Dramaturgia Sławomira Mrożka*. Kraków 1996.
- Sugiera M.: *Potomkowie króla Ubu. Szkice o dramacie francuskim XX wieku*. Kraków 2002.
- Sugiera M.: *Upiory i inne powroty*. Kraków 2006.
- Sugiera M.: *Wariacje szekspirowskie w powojennym dramacie europejskim*. Kraków 1997.
- Szekspir wśród znaków kultury polskiej*. Red. E. Łubieniewska, K. Latawiec, J. Wali-góra. Kraków 2012.
- Szkudlarek E.: *Lęk w dramacie. Osiem esejów*. Poznań 2011.
- Szondi P.: *Teoria dramatu nowoczesnego 1890–1950*. Przeł. E. Misiołek. Warszawa 1976.
- Teatr absurdu — nowy czy stary teatr*. Red. M. Borowski, M. Sugiera. Kraków 2008.
- Teatr Rozrywki: sztuki i widowiska z Telewizyjnego Teatru Rozrywki*. Wybór J. Wasylkow-ski. Warszawa 1975.
- Trzynadlowski J.: *Małe formy literackie*. Wrocław 1977.
- Tyszcza J.: *Widowiska nowojorskie*. Poznań 1994.
- Wąchocka E.: *Autor i dramat*. Katowice 1999.
- Wokół problemów tożsamości*. Red. A. Jawłowska. Warszawa 2001.
- Wolicki K.: *Wszystko jedno co o 19.30*. Warszawa 1969.
- Worthen W.B.: *Dramat: między literaturą a przedstawieniem*. Przeł. M. Borowski, M. Su-giera. Kraków 2013.
- Zaleski M.: *Formy pamięci*. Gdańsk 2004.
- Zawada A.: *Literackie półwiecze 1939–1989*. Wrocław 2001.
- Ziomek J.: *Powinowactwa literatury*. Warszawa 1980.
- Żurowski A.: *Zasoby i sposoby. Przegląd dramaturgii polskiej 1970–1984*. Gdańsk 1988.
- Żygulski K.: *Wspólnota śmiechu. Studium socjologiczne komizmu*. Warszawa 1985.

Artykuły

- Bachtin M.: O grotesce. Przeł. L. Flaszen. „Odra” 1967, nr 7–8.
- Baniewicz E.: *Antygonia w Tompkins Park*. W: *Dramat polski. Interpretacje*. Cz. 2: *Po roku 1918*. Red. J. Ciechowicz, Z. Majchrowski. Gdańsk 2001.
- Baniewicz E.: *Strach się bać*. „Twórczość” 2000, nr 3.
- Błoński J.: *Dramat i przestrzeń*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. Red. J. Degler. T. 1. Wrocław 2003.
- Błoński J.: *Wstęp*. W: S.I. Witkiewicz: *Dramaty wybrane*. T. 2. Kraków 1997.
- Borkowski R.: *Codziennosc przemocy — przemoc codziennosci (transgresje destruktywne)*. W: *Agresja i przemoc*. Red. R. Borkowski. Kraków 2001.
- Bugajski L.: *Przemoc zwycięska*. „Twórczość” 1974, nr 12.
- Bujnicka M.: *Fabula a synkretyzm literatury popularnej*. W: *Fabula utworu literackiego*. Red. C. Niedzielski, J. Speina. Toruń 1987.
- Culler J.: *Konwencja i oswojenie*. Przeł. I. Sieradzki. W: *Znak, styl, konwencja*. Wybrał i wstępem opatrzył M. Głowiński. Przeł. K. Biskupski et al. Warszawa 1977.

- Czermińska M.: *Postawa autobiograficzna*. W: *Studia o narracji*. Red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński. Wrocław 1982.
- Czermińska M.: „Punkt widzenia” jako kategoria antropologiczna i narracyjna w prozie niefikcjonalnej. W: *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*. Red. Z. Mitosek. Kraków 2004.
- Dmitruk K.: *Tendencje rozwojowe literatury popularnej*. W: *Polska popularna kultura artystyczna. Materiały sesji: Polska Popularna Kultura Artystyczna, Warszawa, 21 i 22 stycznia 1975 r.* Wrocław 1977.
- Drewniak Ł.: *Polski Matrix*. „Dialog” 2006, nr 4.
- Duniec K., Krakowska-Narożniak J.: *Siostra, siostry, siostrzeństwo*. „Dialog” 1999, nr 10.
- Duvignaud J.: *Sytuacja dramatyczna a sytuacja społeczna*. Przeł. R. Modrzewska-Węglińska. „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 2.
- Eco U.: *Innowacja i powtórzenie: pomiędzy modernistyczną i postmodernistyczną estetyką*. Przeł. T. Rutkowska. „Przekazy i Opinie” 1990, nr 1–2.
- Fik M.: *Historia jako kostium współczesności*. „Dialog” 1990, nr 6.
- Fik M.: *Przeciw konwencjom*. W: *Przeciw konwencjom. Antologia tekstów o teatrze polskim i obcym od Antoine’a po czasy współczesne (1887–1990)*. Wybór, red. i komentarz M. Fik. Warszawa 1994.
- Gajda K.A.: „Czechow (...) — było po kim dziedziczyć”. W: *Czechow sto lat później*. Red. W. Szczukin, D. Kosiński. Kraków 2005.
- Głowiński M.: *Narracja jako monolog wypowiedziany*. W: *Idem: Gry powieściowe*. Warszawa 1973.
- Godlewski G.: *Literatura i „literatury”: o kilku przesłankach możliwej, a nawet koniecznej, lecz wciąż jeszcze nieistniejącej antropologii literatury*. W: *Narracja i tożsamość (I). Narracje w kulturze*. Red. W. Bolecki, R. Nycz. Warszawa 2004.
- Godzic W.: *Media i celebryci, czyli pozorna banalność codzienności*. W: *Nowoczesność jako doświadczenie. Analizy kulturoznawcze*. Red. A. Zeidler-Janiszewska, R. Nycz, B. Giza. Warszawa 2008.
- Goodlad J.S.R.: *Zarys teorii funkcji dramatu popularnego w społeczeństwie*. Przeł. J. Mach. W: *W kręgu socjologii teatru na świecie*. Oprac. T. Pyzik, E. Udalska. Wrocław 1987.
- Hoops W.: *Fikcjonalność jako kategoria pragmatyczna*. Przeł. M. Łukasiewicz. „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 4.
- Iser W.: *Rzeczywistość fikcji*. Przeł. R. Handke. „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 3.
- Jarosiński Z.: *Literatura popularna a problemy historycznoliterackie*. W: *Formy literatury popularnej*. Red. A. Okopień-Sławińska. Wrocław 1973.
- Jaworska J.: *Ten szyderca zimny. Dwa scenariusze Głowackiego*. „Dialog” 2014, nr 4.
- Kasperski E.: *Literatura i lęk. W kręgu poetyki, estetyki i antropologii*. W: *Przestrzenie lęku. Lęk w kulturze i literaturze XIX–XX wieku*. Red. D.K. Sikorski, T. Sucharski. Słupsk 2006.
- Kayser W.: *Próba określenia istoty groteskowości*. Przeł. R. Handke. „Pamiętnik Literacki” 1979, nr 4.
- Kędra E.: *Wybrane aspekty i formy przemocy*. W: *Przemoc w społeczeństwie. Diagnoza, sposoby przeciwdziałania*. Red. J. Cichła, R.M. Ilnicka. Polkowice 2008.
- Kłosińska K.: *Katastroficzna odmiana powieści popularnej*. W: *Katastrofizm i awangarda*. Red. T. Bujnicki, T. Kłak. Katowice 1979.
- Kłosińska K.: *Praca żałoby*. W: *Eadem: Miniatury. Czytanie i pisanie „kobiece”*. Katowice 2006.
- Kośka L.: *Stan badań nad polskim dramatem współczesnym (1945–1989)*. W: *Dramat i teatr po roku 1945*. Red. J. Popiel. Wrocław 1994.

- Kott J.: *Antyгона powiesiła się w Tompkins Square Park*. „Dialog” 1992, nr 10.
- Kraska M.: *Groteska w czasach popkultury*. „Dialog” 2008, nr 3.
- Krzysztošek W.: *Schematy fabularne prozy katastroficznej*. W: *Fabula utworu literackiego*. Red. C. Niedzielski, J. Speina. Toruń 1987.
- Kuźma E.: *Kategoria mitu w badaniach literackich*. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4.
- Leyko M.: *Antyгона z wysypiska mitów. O „Antygonie w Nowym Jorku” Janusza Głowackiego*. W: *Między słowem a obrazem. Księga pamiątkowa dla uczczenia jubileuszu profesor Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej*. Red. M. Jakubowska, T. Kłys, B. Stolarska. Kraków 2005.
- Lipski J.J.: *Klasyk komedii*. „Dialog” 1963, nr 1.
- Majcherek J.: *Świat wyszedł z formy*. W: *Fortynbras się upił. Program przedstawienia*. Red. K. Jasińska. Łódź 1990.
- Majchrowski Z.: *Pisarz i jego sobowtór. Rekonesans*. W: *Autor — podmiot literacki — bohater*. Red. A. Martuszevska, J. Sławiński. Wrocław 1983.
- Markiewicz H.: *Literatura a mity*. W: *Idem: Z teorii literatury i badań literackich. Prace wybrane*. T. 5. Kraków 1997.
- Markiewicz H.: *Parodia a inne gatunki literackie*. W: *Idem: Przekroje i zbliżenia dawne i nowe*. Warszawa 1976.
- Meyer-Fraatz A.: *Trzy Antygony XX wieku: Bertolda Brechta, Dominika Smolego, Janusza Głowackiego*. W: *Mity. Mitologie. Mityzacje. Nie tylko w literaturze*. Red. L. Wiśniewska. Bydgoszcz 2005.
- Mitosek Z.: *Mimesis — między udawaniem a referencją*. „Przestrzenie Teorii” 2002, nr 1.
- Nycz R.: *Lektura Adorna: tekst jako sposób poznania albo o kulturze jako palimpseście*. W: *Idem: Poetyka doświadczenia. Teoria — nowoczesność — literatura*. Warszawa 2012.
- Nycz R.: *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*. „Teksty Drugie” 1994, nr 2.
- Nyczek T.: *Dramat bez dramatu*. „Dialog” 1986, nr 11.
- Onimus J.: *Groteskowość a doświadczenie świadomości*. Przeł. K. Falicka. „Pamiętnik Literacki” 1979, nr 4.
- Owczarski W., Karasińska M.: *Pasożytnictwo — plaga dramaturgii?* „Dialog” 2003, nr 9.
- Partyga E.: *Portret emigranta*. „Dialog” 1999, nr 3.
- „Piszę ciągle jedną i tę samą sztukę”. Z Ireneuszem Iredyńskim rozmawia Andrzej Wróblewski. „Teatr” 1971, nr 10.
- Piwińska M.: *Sztuki towarzyskie*. „Dialog” 1966, nr 9.
- Plata T.: *Między wielkością a marnością*. „Gazeta Wyborcza” z dnia 17.07.1996.
- Popczyk-Szczęsna B.: *Futbol w dramacie i teatrze polskim*. W: *Futbol w świecie sztuki*. Red. J. Ciechowicz, W. Moska. Gdańsk 2012.
- Popczyk-Szczęsna B.: *Macierzyństwo upublicznione, czyli dialogi o dziecku w dramacie współczesnym*. W: *Intymne — prywatne — publiczne*. Red. E. Wąchocka. Katowice 2015.
- Popczyk-Szczęsna B.: *Mit, mitologie, mikrohistorie w dramaturgii Janusza Głowackiego*. W: *Dramat w historii — historia w dramacie*. Red. K. Latawiec et al. Kraków 2009.
- Popczyk-Szczęsna B.: *Poetyka powtórzenia. O scenariuszach filmowych Janusza Głowackiego*. W: *Między filmem a teatrem*. Red. S. Bobowski, M. Lesiak, M. Różewicz. Wrocław 2012.
- Popczyk-Szczęsna B.: *Zamknięci i wyobcowani. Przestrzeń subiektywna w dramacie współczesnym*. W: *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie*. Red. V. Sajkiewicz, E. Wąchocka. Katowice 2009.

- Próchnicki W.: *Beniaminek*. „Życie Literackie” 1979, nr 22.
- Ratajczakowa D.: *Światło duszy i lampy rozumu*. W: *Teatr i dramat polskiej emigracji 1939–1989*. Red. I. Kiec, D. Ratajczakowa, J. Wachowski. Poznań 1994.
- Schmid H.: „Dwa do Jednego”: sytuacja dialogowa charakterystyczna dla teatru absurdu. Przeł. M. Sugiera. W: *Dramat i teatr po roku 1945*. Red. J. Popiel. Wrocław 1994.
- Sieradzki J.: *Powrót Słonimskiego*. „Dialog” 1982, nr 3.
- Sławiński J.: *Zbigniew Herbert „Tren Fortynbrasa”*. W: T. Kostkiewiczowa, J. Sławiński, A. Okopień-Sławińska: *Czytamy utwory współczesne*. Warszawa 1967.
- Stabryła S.: *Polskie Antyfony XX wieku*. W: *Starożytny dramat. Teoria — praktyka — recepcja: księga pamiątkowa ku czci profesorów Roberta R. Chodkowskiego i Henryka Podbielskiego*. Red. K. Narecki. Lublin 2011.
- Sugiera M.: *Dramat dwudziestowieczny: próby porządkowania*. „Dialog” 1992, nr 6.
- Szpakowska M.: *Farsa, czyli coś do śmiechu*. „Dialog” 1986, nr 11.
- Szpakowska M.: *Pamiętniki ambitnych młodzieńców*. „Dialog” 2005, nr 2.
- Szturc W.: *O rzekomych tradycjach romantycznych w dzisiejszym dramacie*. „Dialog” 1984, nr 10.
- Świontek S.: *O konwencji teatralnej*. W: *Problemy socjologii literatury*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1971.
- Taborski B.: *Harold Pinter — dramaturg*. W: H. Pinter: *Dramaty 1. Komedia zagrożeń*. Sulejówkę 2006.
- Taborski B.: *Wstęp*. W: H. Pinter: *Dramaty 2. Uwiktania rodzinne*. Sulejówkę 2006.
- Treugutt S.: *Dramat współczesny wobec współczesnego teatru*. „Dialog” 1972, nr 1.
- Trojanowska T.: *Z życzeniami szczęśliwych powrotów: emigracyjne doświadczenie Janusza Głowackiego*. W: *Życie w przekładzie*. Red. H. Stephan. Kraków 2001.
- Wąchocka E.: *Opisywanie dramatu*. W: *Teatrologia polska u schyłku XX wieku*. Red. J. Michalik, A. Marszałek. Kraków 2001.
- Wąchocka E.: *Utopia tragedii końca dwudziestego wieku*. W: *Sztuka czy rzemiosło? Nauczyć Polski i polskiego*. Red. A. Achtełik, J. Tambor. Katowice 2007.
- Wyka K.: *Problem zamiennika gatunkowego w pisarstwie Różewicza*. „Teksty” 1975, nr 1.
- Ziomek J.: *Personalne dossier dramatów Witkacego*. W: *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*. Red. M. Głowiński, J. Sławiński. Wrocław 1972.
- Zwinogrodzka W.: *Bohater Głowackiego kontynuuje polowanie*. „Dialog” 1990, nr 5.
- Zwinogrodzka W.: *Polski obyczajowy*. „Dialog” 1985, nr 10.
- Żurowski A.: *Pomiędzy stereotypem a oryginalnością*. „Dialog” 1971, nr 9.

Recenzje

- Bajdor J.: *Cena manipulacji*. „Literatura” 1979, nr 43.
- Baranowska A.: *Prywatne życie Kopciucha*. „Kultura” 1979, nr 44.
- Bieniewski H.: *Panorama współczesności*. „Teatr” 1980, nr 10.
- Czapliński L.: *Spiskowa teoria „Hamleta”*. „Tygodnik Gdański” 1991, nr 47.
- Gold S.: *Polish Emigres Off Broadway*. „The Wall Street Journal”, 18.03.1987.
- Gruszczyński P.: *Ruski cyrk*. „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 4.
- Henry III W.A.: *Streets Paved with Pitfalls*. „Time Magazine”, 16.03.1987.
- Karpiński M.: *Kopciuch szuka wolności*. „Teatr” 1980, nr 6.
- Konieczna E.: *„Fortynbras się upił”*. „Echo Krakowa” z dnia 22.11.1990.
- Kowalczyk J.R.: *W świecie subkultur*. „Rzeczpospolita” z dnia 28.06.2004.
- Ledóchowski A.: *Fiasko Don Juana*. „Kino” 1972, nr 10.

Liskowacki A.D.: *Smutna bajka o Kopciuszu*. „Jantar” 1979, nr 44.
 Majcherek W.: *Russian joke*. „Teatr” 2000, nr 1/2/3.
 Marszałek R.: *Socjodrama*. „Film” 1969, nr 46.
 Martinez J.: *Swoozie Kurtz/Malcolm McDowell. Emigre Artists „Hunting Cockroaches” at the Mark Taper*. „Drama Logue”, 3—9.12.1987.
 Marzec B.: *W domu za wysokim murem*. „Rzeczpospolita” z dnia 7.03.2005.
 Mętrak K.: *Psychodrama zbiorowa*. „Film” 1969, nr 48.
 Mikos M.: *O wyższy poziom rehotu*. „Czas Krakowski” z dnia 12.11.1990.
 Miłkowski T.: *Zwichnięte studium manipulacji*. „Trybuna” z dnia 6.07.2004;
 Mościcki T.: *Świątek zza kratek*. „Życie” z dnia 28.06.2004.
 Niziołek G.: *Coś o publiczności*. „Teatr” 1991, nr 1.
 Nyczer T.: *Fortynbras się upił (ale niepotrzebnie)*. „Gazeta Wyborcza” z dnia 13.12.1990.
 Oliver E.: *Happy Hunting*. „The New Yorker”, 16.03.1987.
 Pawłowski R.: *Recycling*. „Gazeta Wyborcza” — „Gazeta Stołeczna” z dnia 28.06.2004.
 Pawłowski R.: *Rosja z drugiej ręki*. „Gazeta Wyborcza” z dnia 21.12.1999.
 Rich F.: *Cinders, a Look at Poland*. „The New York Times”, 21.02.1984.
 Rich F.: *Emigré Humor in „Hunting Cockroaches”*. „The New York Times”, 4.03.1987.
 Sieradzki J.: *Dwa razy cztery siostry*. „Polityka” 2000, nr 2.
 Sieradzki J.: *Niezgoda na banał*. „Polityka” 1991, nr 1.
 Smith S.: *A New Stage. Polish Emigré Playwright Rebuilds his Career*. „Chicago Tribune”, 28.02.1988.
 Wallach A.: *Ten Best Play*. „New York Newsday”, 27.12.1987.
 Warfield P.: *Hunting Cockroaches*. „Drama Logue”, 19—25.11.1987.
 Watt D.: *„Hunting Cockroaches” is Infested with Humor*. „Daily News”, 6.03.1987.
 Wróblewski A.: *„Cudzołóstwo ukarane”*. „Teatr” 1972, nr 14.

Inne

3 x Janusz Głowacki. E-teatr: <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/41604,szczegoly.html> [data dostępu: 17.07.2015].
 Billboard. Reż. Ł. Zadrzyński. Scen. Ł. Zadrzyński, J. Głowacki. Telewizja Polska 1998. <http://filmpolski.pl/fp/index.php?film=127364> [data dostępu: 17.07.2015].
 Choinka strachu. <http://filmpolski.pl/fp/index.php?film=127300> [data dostępu: 8.07.2015].
 Depresja — mon amour. Film dokumentalny. Reż. i scen. R. Mierzejewski. TVP 2008.
 Głowacki J.: *Antygonia w Nowym Jorku*. E-teatr: <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/19428,szczegoly.html>; <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/2603,szczegoly.html> [data dostępu: 15.07.2015].
 Głowacki J.: *Cudzołóstwo ukarane*. E-teatr: <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/13143,szczegoly.html> [data dostępu: 15.05.2014].
 Głowacki J.: *Fortynbras się upił*. E-teatr: <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/8774,sztuka.html> [data dostępu: 3.05.2014].
 Głowacki J.: *Fortynbras się upił*. E-teatr: <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/19438,szczegoly.html> [data dostępu: 16.07.2015].
 Janusz Głowacki. Reviews. http://www.januszglowacki.com/in_English/About/reviews-Fortinbras.htm [data dostępu: 17.07.2015].
 Marek Piwowski. culture.pl/pl/tworca/marek-piwowski [data dostępu: 20.06.2014].

Nowy Jork według Janusza Głowackiego. Film dokumentalny. Reż. i scen. K. Veymont. TVP 2005.

Oficjalna strona internetowa Janusza Głowackiego. <http://www.januszglowacki.com/> [data dostępu: 18.07.2015].

Wasyłkowski J.: *Ten trzeci*. E-teatr: <http://www.e-teatr.pl/pl/osoby/4507/karieratv.html#start> [data dostępu: 13.07.2015].

Indeks osobowy

Ze względu na monograficzny charakter książki w indeksie pominięto nazwisko Janusza Głowackiego.

- Abramow-Newerly Jarosław 24–25, 223
Abramowska Janina 9, 223
Achtelik Aleksandra 149, 229
Anouilh Jean 152
Austen Jane 130
- Bachtin Michaił 170, 171, 181, 194, 223, 226
Bajdor Jerzy 206, 229
Balbus Stanisław 96, 97, 171, 223
Baluch Wojciech 4, 18, 128, 156, 191, 223
Banasiak Bogdan 9, 22, 219, 223
Baniewicz Elżbieta 134, 147, 192, 226
Baranowska Agnieszka 94, 206, 229
Bareja Stanisław 73
Barnes Clive 149
Barthes Roland 15, 18, 147, 148, 156–160, 162, 223
Bassaj Maria 139, 223
Bauman Zygmunt 196, 198–199
Beckerman Bernard 128, 223
Beckett Samuel 148, 164, 171, 194, 219, 223, 224
Bergson Henri 31, 223
Berne Eric 45, 57, 223
Bettelheim Bruno 211, 212, 223
Bielas Katarzyna 16, 79, 222
Bielik-Robson Agata 141, 223
Bieniewski Henryk 94, 229
Bieńczyk Marek 156, 223
Biskupski Krzysztof 15, 81, 226
Błoński Jan 26, 36, 59, 120, 183, 184, 203, 218, 223, 226, 227
Bobowski Sławomir 35, 40, 79, 228
- Boksański Zbigniew 141, 223
Bolecki Włodzimierz 96, 139, 140, 223, 224, 227
Borkowski Robert 209, 226
Borowski Mateusz 18, 56, 61, 82, 140, 153, 155, 223, 225, 226
Brecht Bertold 153, 228
Brodzka Alina 100, 126, 225
Broszkiewicz Stanisław 23
Bryll Ernest 23
Brzoska Andrzej 87
Bugajski Leszek 208, 226
Bujnicka Maria 106, 226
Bujnicki Tadeusz 193, 227
Bułhakow Michaił 132
Burns Elizabeth 15, 223
Burszta Wojciech Józef 99, 226
Butler Judith 155–156, 223
- Chagall Marc 123, 131
Chmielewski Tadeusz 84
Chrzanowski Andrzej 94
Cichla Joanna 88, 227
Cichowicz Stanisław 31, 223
Ciechowicz Jan 8, 17, 35, 40, 76, 87, 105, 108, 119, 147, 151, 167, 200, 218, 223, 226, 228
Cieślak Jacek 192, 222
Cieślik Mariusz 217, 222
Connor Steven 219, 223
Culler Jonathan 15, 81, 139, 223, 226
Cywińska Izabella 146
Czapliński Lesław 186, 229
Czapliński Przemysław 16, 20, 41, 114, 223

Czechow Antoni 56, 110, 130–134, 153,
192, 227

Czermińska Małgorzata 218, 227

Dal Jaga 95

Danek Danuta 211, 223

Datner-Śpiewak Helena 32, 224

Degler Janusz 203, 226

Deleuze Gilles 9, 22, 219, 223

Disney Walt 211

Dmitruk Krzysztof 113, 227

Dobrzycki Paweł 199

Dostojewski Fiodor 49, 132

Drewniak Łukasz 191, 227

Drewnowski Tadeusz 16, 27, 28, 40, 41,
223

Duniec Krystyna 133, 227

Duvignaud Jean 88, 227

Dziadek Adam 147, 223

Dzianowicz Beata 191

Dziewulska Małgorzata 19, 77, 129, 223

Eco Umberto 22, 99, 100, 223, 227

Eliot Thomas Stearns 130

Esslin Martin 61, 223

Eustachiewicz Lesław 19, 20, 21, 75, 76,
223, 224

Falicka Krystyna 185, 228

Fik Marta 17, 23, 63, 75, 76, 224, 227

Flaszen Ludwik 194, 226

Fo Dario 47, 50, 51

Fogler Katarzyna 200, 221

Foucault Michel 202–205, 207, 224

Fredro Aleksander 39, 70, 71, 85

Frye Northrop 10, 219, 224

Gajda Kinga Anna 133, 227

Gąsowski Szczepan 75, 224

Gelman Aleksander 50, 51

Genette Gérard 140, 145, 224

Gębala Stanisław 36, 224

Giddens Anthony 192, 224

Giza Barbara 195, 227

Gliński Wieńczysław 111

Głowacka Helena 24, 25

Głowiński Michał 15, 16, 21, 27, 28, 30,
81, 126, 134, 139, 170, 183, 224, 226, 227,
229

Godlewski Grzegorz 140, 141, 227

Godzic Wiesław 100, 192, 195, 224, 227

Goffman Erving 32, 224

Gold Sylviane 67, 186, 229

Gombrowicz Witold 134

Goodlad John S.R. 102, 227

Goodman Nelson 18

Goreniowie Anna i Andrzej 171, 223

Górzański Jerzy 87, 222

Graban-Pomirska Monika 210, 211, 212,
225

Graczyk Ewa 210, 225

Grimm Wilhelm i Jakub 211, 212

Grochowiak Stanisław 23

Grodzka Monika 210, 215

Gruszczyński Piotr 130, 229

Gryglewicz Tomasz 171, 224

Gwóźdź Andrzej 192, 225

Handke Ryszard 116, 194, 227

Helwig-Górzyński Lech 34

Hendrykowski Marek 27, 30–31, 224

Henry III William A. 67, 229

Herbert Zbigniew 23, 189, 229

Hoops Wklef 116, 227

Hopfinger Maryla 46, 192, 224

Hutcheon Linda 120, 127, 130, 132, 134,
224

Ibsen Henryk 52, 53, 54, 56, 153

Ilńska Renata Małgorzata 88, 227

Iredyński Ireneusz 23, 73, 208, 224,
228

Iser Wolfgang 116, 227

Izdebski Paweł 45, 223

Jakubowska Małgorzata 16, 145, 228

Janowska Katarzyna 149, 222

Janus-Sitarz Anna 171, 181, 194, 224

Jarecki Andrzej 24

Jarmułowicz Małgorzata 27, 224

Jarosiński Zbigniew 86, 227

Jarry Alfred 187, 189

Jarzębowski Zbigniew 208, 224

Jasińska Katarzyna 183, 228

Jawłowska Aldona 196, 197, 226

Jaworska Justyna 227

Jaworski Roman 182

Jaworski Stanisław 218, 227

- Jędrusik Kalina 34
 Jurek Paweł 191
 Juwenalis 130
- Kalemba-Kasprzak Elżbieta 71, 97
 Karasińska Marta 133, 228
 Karpiński Maciej 35, 94, 206, 224, 229
 Kasperski Edward 120, 142, 180, 181, 224, 227
 Kayser Wolfgang 194, 227
 Kelera Józef 19, 21, 35, 36, 37, 75, 76, 224
 Kesey Ken 207
 Kędra Edyta 88, 227
 Kiec Izolda 36, 229
 Kiedrzyński Stefan 111
 Kierkegaard Søren 9, 219, 220, 224
 Kisielewska Alicja 39, 225
 Klein Calvin 131
 Kłak Tadeusz 193, 227
 Kłosińska Krystyna 157, 193, 215, 224, 227
 Kłosiński Krzysztof 147, 223
 Kłosowska Antonina 100, 223
 Kłosowicz Jan 20, 223
 Kłys Tomasz 16, 145, 228
 Kołakowski Leszek 163, 165, 224
 Komendant Tadeusz 202, 224
 Kondratiuk Janusz 86
 Konieczna Elżbieta 186, 229
 Kopciński Jacek 43, 44, 55, 69, 108, 129
 Koralewicz Jadwiga 176, 224
 Kornacki Krzysztof 35, 80
 Kornhauser Julian 20
 Kosiński Dariusz 133, 227
 Kosiński Jerzy 217
 Kostkiewiczowa Teresa 189, 229
 Kośka Lidia 17, 227
 Kott Jan 148, 149, 164–165, 168, 172–173, 183, 188–189, 224, 228
 Kowalczyk Janusz R. 208, 229
 Krajewska Anna 16, 61, 64, 65, 97, 111, 225
 Krajewski Marek 99, 100, 132, 225
 Krakowska-Narożniak Joanna 133, 227
 Krasinski Janusz 23
 Kraska Mariusz 190, 228
 Król Marcin 113, 141, 216, 222
 Kruczkowski Leon 23
 Krzysztoszek Wiesław 193, 194, 228
- Kutz Kazimierz 146
 Kuźma Erazm 146, 228
- Lappo Irina 131, 132, 133
 Latawiec Krystyna 147, 167, 169, 226, 228
 Ledóchowski Aleksander 78, 112, 229
 Lengren Tomasz 97
 Lesiak Milan 35, 40, 79, 228
 Leyko Małgorzata 16, 145, 146, 147, 149, 150, 228
 Lipski Jan Józef 29, 228
 Liskowacki Artur D. 95, 230
 Loska Krzysztof 192, 195, 198, 225
- Łanowski Jerzy 155, 225
 Łubieniewska Ewa 167, 226
 Łukasiewicz Małgorzata 116, 227
- Mach Jolanta 102, 227
 Machulski Jan 111
 Majcherek Janusz 183, 228
 Majcherek Wojciech 130, 132, 230
 Majchrowski Zbigniew 80, 88, 95, 141, 147, 200, 206, 208, 226, 228
 Mandal Eugenia 102, 107, 225
 Marczewski Andrzej Maria 186
 Markiewicz Henryk 116, 124, 145–146, 225, 228
 Markowski Michał Paweł 9, 139, 225
 Marszałek Agnieszka 17, 229
 Marszałek Rafał 78, 92, 224, 230
 Martinez Julio 67, 230
 Martuszevska Anna 104, 114, 115, 116, 117, 141, 210, 214, 225, 228
 Marzec Bartosz 95, 230
 Maslon Laurence 153
 Matuszewski Krzysztof 9, 22, 219, 223
 Matyjaszkiewicz Jan 34
 Meyer-Fraatz Andrea 153, 228
 Mętrak Krzysztof 16, 23–24, 78, 88, 93, 225, 230
 Michalik Jan 17, 229
 Mierzejewski Rafał 80, 230
 Mikos Marek 186, 230
 Milecki Aleksander 140, 145, 224
 Miller Arthur 186
 Miłkowski Tomasz 208, 230
 Misiołek Edmund 42, 226
 Mitosek Zofia 15, 17, 18, 218, 225, 227, 228

- Mizerkiewicz Tomasz 25, 27, 29, 71, 225
 Modrzewska-Węglińska Renata 88, 227
 Morawski Kazimierz 155, 225
 Morawski Piotr 100, 225
 Morgenstern Janusz 8, 24
 Moska Waldemar 76, 105, 228
 Mościcki Tomasz 208, 230
 Mrozek Sławomir 23, 26, 36–37, 42–43, 59, 61, 65, 129, 192, 223, 225
 Mucharski Piotr 149, 222

 Narecki Krzysztof 152, 229
 Nasiłowska Anna 151
 Nawrocka Ewa 167, 168, 169, 170, 173
 Niedzielski Czesław 106, 193, 226, 228
 Nieracka-Ćwikiel Agnieszka 192, 225
 Niziołek Grzegorz 186–187, 230
 Nowakowski Doman 191
 Nycz Ryszard 9, 11, 20, 21, 120–121, 126, 127, 139, 140, 195, 225, 227, 228
 Nyczek Tadeusz 77, 129, 186, 228, 230

 Okopień-Sławińska Aleksandra 16, 86, 170, 189, 227, 229
 Olczak Katarzyna 40, 43
 Oliver Edith 67, 186, 230
 Onimus Jean 185, 228
 Opacki Ireneusz 96, 224
 Owczarski Wojciech 133, 228

 Partyga Ewa 56, 65, 100, 103, 110, 153, 225, 228
 Pavis Patrice 15, 101, 103, 116, 119, 225
 Pawlik Jerzy 93, 225
 Pawłowski Roman 130, 206, 208, 230
 Perrault Charles 211, 212
 Pilot Marian 112
 Pinter Harold 48, 50–51, 229
 Piwińska Marta 17, 36, 225, 228
 Piwowski Marek 8, 24, 30, 87–90, 92–93, 222, 230
 Plata Tomasz 117–118, 228
 Pleśniarowicz Krzysztof 61, 225
 Pomerantz Will 199
 Popczyk-Szczęsna Beata 40, 54, 66, 76, 105, 149, 169, 191, 225, 228
 Popiel Jacek 17, 58, 227, 229
 Popiel Magdalena 140
 Pracz Ryszard 24, 225

 Próchnicki Włodzimierz 101, 229
 Puzyna-Chojka Joanna 17, 22, 115, 116, 218
 Pyzik Teresa 102, 227

 Rame Franca 47, 50
 Ratajczakowa Dobrochna 34, 36, 39, 69, 70–71, 72, 77, 85, 86, 105, 225, 229
 Rich Frank 67, 185, 230
 Różewicz Małgorzata 35, 40, 79, 228
 Różewicz Tadeusz 23, 65, 96, 229
 Rudowski Krzysztof 191
 Rudzki Kazimierz 24, 25
 Rudzki Piotr 183, 225
 Rusek Marta 69, 71, 225
 Rutkowska Teresa 22, 227
 Rymkiewicz Jarosław Marek 23

 Sajkiewicz Violetta 65, 228
 Samosiuk Zygmunt 87, 222
 Saramonowicz Andrzej 83, 222
 Schmid Herta 58, 60, 229
 Schmitt Éric Emmanuel 50, 51
 Sharp Monti 151
 Sieradzki Ignacy 15, 81, 226
 Sieradzki Jacek 29, 131, 186, 229, 230
 Sikorski Dariusz Konrad 180, 227
 Singer Isaac Bashevis 132
 Sito Jerzy Stanisław 23
 Skarga Barbara 66, 225
 Sławiński Janusz 15, 16, 126, 141, 170, 183, 189, 218, 224, 227, 228, 229
 Słonimski Antoni 28, 229
 Smith Sid 67, 230
 Smole Dominik 153, 228
 Smoleń Barbara 210
 Sofokles 145, 146, 148, 150, 152, 154–155, 167, 225
 Sokół Lech 184, 185, 226
 Sołtysik Barbara 111
 Sordyl Alina 63, 226
 Speina Jerzy 106, 193, 226, 228
 Srebrny Stefan 155, 225
 Stabryła Stanisław 146, 152, 158, 226, 229
 Stajewski Marcin 94
 Stasiński Piotr 29, 226
 Stephan Halina 185, 229
 Stępień Tomasz 30, 127, 226

- Stolarska Bronisława 16, 145, 228
 Strinati Dominic 99, 226
 Stróżyński Tomasz 140, 145, 224
 Sucharski Tadeusz 180, 227
 Sugiera Małgorzata 18, 53, 56, 58, 61, 82, 128, 140, 149, 153, 155, 156, 167, 168, 179, 182, 187, 189, 192, 223, 225, 226, 229
 Szacki Jerzy 32, 224
 Szczukin Wasilij 133, 227
 Szekspir William 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 180, 182, 183, 186, 187, 189, 226
 Szkudlarek Ewa 180, 226
 Sznerr Krystyna 111
 Szondi Peter 42, 52, 226
 Szpakowska Małgorzata 33, 45, 218, 229
 Szturc Włodzimierz 63, 229
 Szulżycka Alina 192, 224

 Śliwiński Piotr 16, 20, 41, 114, 223
 Śpiewak Paweł 32, 224
 Śpiewakowie Helena i Paweł zob. Datner-Śpiewak Helena, Śpiewak Paweł
 Świdorski Bronisław 9, 219, 220, 224
 Świontek Sławomir 15, 101, 119, 225, 229

 Taborski Bolesław 50, 229
 Tambor Jolanta 149, 229
 Treugutt Stefan 20, 229
 Trojanowska Tamara 185, 229
 Trzos-Rastawiecki Andrzej 86
 Trzynadłowski Jan 69, 226
 Tyszką Juliusz 153–154, 226

 Udalska Eleonora 102, 227
 Ugniewska Joanna 99, 223

 Veymont Kama 231

 Wachowski Jacek 36, 229
 Wajda Andrzej 8, 24, 40, 79, 217, 222
 Walas Teresa 20, 140, 225

 Walczukiewicz Irena 94
 Waligóra Jerzy 167, 226
 Wallach Allan 67, 230
 Warfield Polly 67, 230
 Wasylkowski Jerzy 111, 226, 231
 Watt Douglas 67, 230
 Wąchocka Ewa 17, 54, 65, 142, 149–150, 226, 228, 229
 Weiss Peter 208
 Wilczyński Marek 66
 Wilhelmi Janusz 87
 Williams Raymond 18
 Wiśniewska Lidia 153, 228
 Witkiewicz Stanisław Ignacy 183, 184, 185, 189, 226, 229
 Wojtanowska Agnieszka 120, 224
 Wojtowicz Witold 120, 224
 Wolicki Krzysztof 17, 226
 Worthen William B. 82, 226
 Wróblewski Andrzej 30, 34, 35, 208, 228, 230
 Wyka Kazimierz 96, 229
 Wyżyńska Dorota 199, 222

 Zadrzyński Łukasz 72, 111, 230
 Zagajewski Adam 20
 Zając Joanna 128, 156, 223
 Zaleski Marek 10, 151, 217, 219, 226
 Zaorski Janusz 87
 Zawada Andrzej 126, 226
 Zawistowski Władysław 191
 Zeidler-Janiszewska Anna 195, 227
 Ziomek Jerzy 70, 71, 81, 183, 226, 229
 Zwinogrodzka Wanda 17, 44, 127, 129, 229

 Żabski Tadeusz 100, 225
 Żurek Jerzy 182
 Żurowski Andrzej 16, 17, 19, 21, 75, 76, 77, 112, 206, 226, 229
 Żygulski Kazimierz 78, 226

Indeks utworów Janusza Głowackiego

- Absurd czy rzeczywistość?* 120
- Antygona w Nowym Jorku* 5, 8, 16, 65, 66, 79, 97, 116, 142, 143, 145–165, 167, 221, 230
- Choinka strachu* 39, 43, 44, 47, 50, 62–63, 64, 68, 70, 71, 72, 79, 97, 107, 127, 128, 221, 230
- Cudzołóstwo ukarane* 18, 20, 23–38, 39, 46, 79, 80, 85, 97, 104, 111, 112, 115, 116, 122, 124, 221, 230
- Czwarta siostra* 5, 92, 111, 116, 122, 123, 124, 129–134, 142, 143, 179, 191–199, 209, 213–216, 217, 221
- Dzień słodkiej śmierci* 100–101, 221
- Erotyzm ciemny i jasny* 25
- Fortynbras się upił* 5, 142, 167–190, 221, 228, 230
- Good night, Dżerzi* 217, 218, 221
- Hamlet końca wieku (Hamlet, a Mirror Of the Times; „Hamlet” Bergmana w Nowym Jorku, czyli pesymizm końca wieku)* 168, 221
- Herbata z mlekiem* 18, 39, 40, 45, 46, 52–55, 72, 108, 127, 221
- Kącik mieszkaniowy* 66, 124, 221
- Konfrontacja* 18, 20, 32, 38, 39, 40, 42, 43, 46, 47–50, 69, 70, 71, 72, 107, 108, 111, 115, 127, 128, 221
- Kopciuch* 5, 18, 20, 38, 73, 75–79, 81, 87–96, 97, 104, 109–110, 112, 124–126, 142, 143, 185, 191, 198, 199–213, 215, 216, 221, 229
- Kuszenie Czesława Pałka* 25, 29, 72, 79, 80, 97
- Materiał* 72, 97
- Mecz* 18, 20, 38, 73, 75–79, 81, 82–87, 92, 96, 97, 104, 105, 112, 124, 126, 200, 221, 222
- Męczeństwo i nadzieja Kopciuszka wystawione na deskach teatru w Schronisku dla Nieletnich Dziewcząt w Falenicy* 87, 208, 222
- Moc truchleje* 63, 222
- Nowy taniec la-ba-da* 23, 24, 25, 222
- Obciach* 18, 20, 38, 39, 42, 43, 44, 45, 46, 56–61, 69, 70, 71, 104, 106, 108, 111, 115–116, 12, 123, 127, 128, 221
- Obrona Poloniusza* 25, 167–168, 174
- Opowieść o dwóch Moskwach* 130, 222
- Ostatni cieć* 111, 179, 192–194, 222
- Ostrze na ostrze* 26
- Polowanie na karaluchy* 40, 44, 47, 50, 64–67, 68, 107, 108, 116, 127, 128, 185, 221
- Polowanie na muchy* 24, 40, 79, 222
- Powrót hrabiego Monte Christo* 101, 167, 222
- Przyszłem, czyli jak pisałem scenariusz o Lechu Wałęsie dla Andrzeja Wajdy* 217, 218, 222
- Sonia, która za dużo chciała* 217, 222

Spacerek przed snem 18, 39, 46, 55–56,
72, 107, 108, 203, 221

Ściągawka 169, 222

Ścieki, skrzeki, karaluchy 113, 118, 120,
141, 216, 222

To mieszało właśnie 26

Wirówka nonsensu 23, 24, 222

Z głowy 28, 73, 87, 88, 121, 149, 151, 169,
208, 217, 218, 222

Zaraz zaśnieś 38, 39, 40, 44, 46, 52–55,
66, 71, 221

Beata Popczyk-Szczęsna

Repetitions and Returns

The Dramatic Works of Janusz Głowacki

Summary

This volume constitutes a monograph on the dramatic works of Janusz Głowacki, which discusses the author in the context of the history of drama in the 20th century, including references to the literary and theatrical traditions of the earlier centuries. The analysis and interpretation emphasise repetition as the primary category which characterises Głowacki's poetics as well as his perception of the outside world.

The first part of the monograph, entitled *In the Net of Convention*, describes Głowacki as a master of the dramatic and theatrical conventions, who uses forms widely recognised by the audiences and draws abundantly from popular literature as well as adapts his own works for different media. Towards the end of this part, the author discusses parody regarded as "differentiating repetition" which appears to manifest in Głowacki's works in many different forms and on many different levels, as the author maintains a dialogue with other texts for more than the sole purpose of ridiculing the original.

The second part of the monograph, entitled *Literature and Identity*, constitutes a reflection on four plays by Głowacki and is based upon two principles: firstly, the analysis regards intertextual poetics as Głowacki's epistemology of sorts, which, through intertextual references to the canon of European drama, describes the contemporary milieu of the author with great precision and irony; secondly, the study validates a reading of Głowacki's texts which assumes that they present a reflection on the nature of a fractured, wounded identity, both with regard to the *dramatis personae* as well as the "traces" of the author, hidden within his characters.

The monograph, therefore, constitutes a study of the dramatic works of a famous writer whose works have served as the basis for numerous plays and films.

Беата Попчик-Щенсна

Повторения и возвращения

О драматургии Януша Гловацкого

Резюме

Монография посвящена драматургическому творчеству Януша Гловацкого. Произведения этого автора рассматриваются в контексте европейской драматургии XX века, с учетом литературной и театральной традиции предыдущих столетий. Все интерпретационные мотивы, появляющиеся в книге, концентрируются вокруг повторения как категории, определяющей поэтику писателя и вместе с тем относящейся к способу восприятия мира Янушем Гловацким.

Первая часть книги, озаглавленная *В сети конвенции*, представляет Гловацкого как писателя, который умело пользуется устоявшимися театрально-драматургическими конвенциями, применяет формы, хорошо известные театральной публике, черпает из образцов популярной литературы, а также адаптирует собственные произведения для использования в разных медиа. В заключении этой части представлены размышления о пародии как „различающемся повторении“, которая обнаруживается в драмах Гловацкого на многих уровнях организации высказывания, так как автор ведет диалог в своих произведениях с другими текстами не только с целью высмеять и передразнить прототип.

Вторая часть книги, под заглавием *Литература и идентитет*, это рассуждения о четырех полноактовых пьесах Януша Гловацкого, предложение их прочтения, принимающего во внимание следующие положения: *primo* — об интертекстуальной поэтике как своеобразной эпистемологии автора, который благодаря соотнесениям с текстами из канона европейской драматургии точно и иронически описывает современную ему действительность; *secundo* — о возможности восприятия драматургических текстов в аспекте рефлексии о надломанном или израненном идентитете, как по отношению к представленным в драме героям, так и по отношению к скрытым в репликах персонажей «следова» автора.

Книга является исследованием драматургического творчества известного писателя, произведения которого стали основой многочисленных театральных спектаклей и фильмов.

Redakcja i korekta
Magdalena Starzyk
Projekt okładki i stron działowych
Łukasz Kliś
Redakcja techniczna
Barbara Arenhövel
Łamanie
Bogusław Chruściński

Copyright © 2015 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-8012-472-1
(wersja drukowana)

ISBN 978-83-8012-473-8
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 15,25. Ark. wyd. 17,5. Papier
offset. kl. III, 90 g Cena 24 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: EXPOL P. Rybiński, J. Dąbek
Spółka Jawna, ul. Brzeska 4, 87-800 Włocławek

Beata Popczyk-Szczęsna – adiunkt w Zakładzie Teatru i Dramatu Instytutu Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych Uniwersytetu Śląskiego.

Autorka książek: „Postać Judasza w dramacie polskim XX wieku. Potyczki z referencją” (Kraków 2003); „Dramaturgia polska po 1989 roku” (Katowice 2013); współredaktorka publikacji zbiorowej „Dramat i doświadczenie” (Katowice 2014).

Zajmuje się dramatem i teatrem XX wieku, teorią i praktykami lektury tekstu dramatycznego oraz polską najnowszą dramaturgią sceniczną.

Więcej o książce



CENA 24 ZŁ
(+ VAT)

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-8012-472-1